# المسرحية الشعرية

## فى الأدب العــربى الحــديث

بقلم

د. أحمد شمس الدين الحجاجى

دار الهلال

تصميم الغلاف للفنان
حلمــــى التـــونى

إلى ...

د . شكرى محمد عياد

د . محمود على مكى

د . عبد المنعم تليمه

د . يسرى العزب

فلقد كنتم شموس حياتى



# مقدمة

هناك إجماع من نقاد الأدب على أن شوقى هو رائد المسرحية الشعرية فى الأدب العربى[١] . ويحاول هذا البحث أن يستكشف رحلة الشعر المسرحى فى الأدب العربى قبل شوقى وبعد شوقى ليتعرف حقيقة هذه الريادة ، فإنه إذا قصد بها ما يقوله طه حسين من أنه "منشىء الشعر التمثيلى فى الأدب العربى"[٢] فإن ذلك لا يمثل واقع الشعر المسرحى ، أما إذا قصد به أنه الشاعر الذى أكد الشعر فى عالم المسرح وأدخل الشعر المسرحى عالم الأدب فإن ذلك يمثل واقع الدور الذى لعبه شوقى فى الشعر المسرحى . وهذا الدور مازال موضع تساؤل مع كل الآراء النقدية التى وجهت لمسرح شوقى الشعرى . إذ لم تكن ريادة شوقى بهذا المعنى فريدة فى الأدب العربى فإن كثيراً ممن حاولوا تجربة المسرح الشعرى بعده كانوا أيضاً رواداً . حاولوا أن يثروا تجربة المسرح الشعرى ويطوروها . غير أنهم جميعاً جعلوا من شوقى محور الارتكاز سواء فى اتفاقهم معه أو فى اختلافهم عنه . وكان كثير منهم غافلاً عن أن شوقى نفسه كان يرتكز على تجارب سابقة عليه وعلى

تجربة تحيط به لم يكن يُود أن يخرج عليها بقدر. ماكان يريد أن يضع نفسه فى خضمها .

ومن هنا فقد صبت حركة المسرح الشعرى السابقة عليه فى أعماله كما أخذت حركة المسرح الشعرى تحاول أن تخرج منه أو عليه ، فمحاولة التطور والتجديد بعد شوقى هى محاولة للثورة عليه شعريا والتخلص من تأثيره ، وقد وجدت أن أفضل طريقة لوضع المسرح الشعرى فى صورة مكثفة ، وفى الوقت نفسه جامعة ، أن أضعه فى أربع حلقات . حلقة التمهيد .. ثم حلقة تأصيل الشعر المسرحى وهى دراسة لمسرح شوقى ثم الانتكاسة لهذا الشعر كما بدت فى مسرحيات عزيز أباظة . وحلقة التطور وفيها تطور الشعر المسرحى الذى تم على يد أحمد على باكثير وعبدالرحمن الشرقاوى ثم انتهى البحث بدراسة لتأصيل الشعر المسرحى كما بدا فى مسرحيات صلاح عبدالصبور .

وفى الخاتمة ذكرت أن هناك كُتّابا كثيرين قد دخلوا عالم الشعر المسرحى منهم من عرف بالشعر وكان له دور فيه ومنهم من لم يعرف . بعضهم كان تابعا لحلقة من هذه الحلقات ، وبعضهم حاول جديدا وقد رأيت أن يكون لذلك دراسة خاصة .

وكل ما أرجوه أن أكون قد قدمت محاولة تقف مع

المحاولات الجادة والكثيرة التى حاولت أن تستكشف عالم الشعر المسرحى العربى وأن تدرسه جزءا من ابداع أدبنا العربى الحديث . وانى لأشكر تلميذى سامى سليمان وحسين حمودة ، على تشجيعهما وحبهما لهذا العمل ودفعهما لى حتى انتهى بهذه الصورة . وكذلك الأستاذ محمود على مكى لقراءته هذا النص .

* * *

## الحلقـــــة الأولـى

# التمهيد

## أوليات الشعر المسرحى

عرفت اللغة العربية المسرح بشكله الغربى عام ١٨٤٧ م[٣] حين أنشأ مارون النقاش مسرحه فى مدينة بيروت وقدم عليه ثلاث مسرحيات ، هى "البخيل" و"أبو الحسن المغفل" و"السليط الحسود" .

وقد توقف مسرحه سنة ١٨٥٤ إلا أن التمثيل لم يتوقف فى العالم العربى فقد كان البداية ولم يكن النهاية ، ففى دمشق تكونت سنة ١٨٦٥ فرقة أحمد أبوخليل القبانى . وظهرت فى القاهرة سنة ١٨٧٠ فرقة يعقوب صنوع التى توقفت بعد موسمين مسرحيين ، ثم وفدت على مصر فرقة سليم النقاش سنة ١٨٧٦ وهو نفس التاريخ الذى قدم فيه اليازجى مسرحيته الشعرية "المروءة والوفاء" . ومنذ هذا التاريخ لم تتوقف حركة المسرح العربى . وفى سنة ١٨٨٤ وفد على مصر من دمشق أبوخليل القبانى ليضيف لمسرحها حياة جديدة . وفى سنة ١٨٩١ كون إسكندر فرح فرقته المسرحية التى شاركه فيها سلامة حجازى . وألف شوقى فى أكتوبر سنة ١٨٩٣ ، وهو فى باريس ، أول مسرحية شعرية له وهى

مسرحية "على بك الكبير" وطبعت سنة ١٣١١ هـ ( ١٨٩٣ ) ، أى مر عليها الآن أكثر من مائة عام هجرية . وكتب بعدها سنة ١٩٠٧ مسرحية "البخيلة" وفى سنة ١٩٢٧ مسرحية "مصرع كليوباترا" وقد مثلتها فرقة فاطمة رشدى وأخرجها عزيز عيد . وكانت هى المسرحية التى أكدت دور شوقى فى المسرح الشعرى الذى دعمه بعد ذلك بكتابته لست مسرحيات أخرى ، مما أدى إلى أن يتابع نقاد الأدب العربى مسرح شوقى بالدراسة ، ومع أن العقاد حاول أن ينال منه فى مسرحيته "قمبيز" فى كتابه "قمبيز فى الميزان"[٤] . فإن رأى العقاد لم يؤثر على رؤية النقاد وجمهور الأدب العربى لدور أحمد شوقى فى المسرحية الشعرية وعدوه رائداً لها . ولن تتم معرفة حدود هذه الريادة إلا بتعرف علاقة المسرح العربى بالشعر ، ولا يتم التعرف على هذه العلاقة إلا بالعودة إلى فنون التمثيل الأولية التى عرفها العرب وهى ما يمكن تسميتها بفنون الفرجة العربية ، ومعرفة علاقتها بالشعر . فإن فنون الفرجة العربية هى التى ساهمت فى ميلاد المسرح ، فالمسرح العربى بشكله الغربى قد استعار من الغرب الشكل وأضاف إليه المضمون والصياغة والإطار التى استعارها من تراث الفرجة الممتدة جذوره فى التاريخ العربى . وفنون الفرجة العربية هى التى أسميها بأوليات المسرح أو المسرح الشعبى ، هذه الفنون كانت على اتصال وثيق بفن الشعر ولم تنبت عنه .

وعند النظر إلى الشعر وعلاقته بفنون الفرجة الشعبية فى

العالم العربى فإنه يمكن تحديد هذه الفنون بخمسة أنواع : التعزية ، والمحبظون ، والقره قوز ، وخيال الظل ، ورواية السيرة الشعبية .

ـ ١ ـ

و"التعزية" تمثيلية تعبر عن طقس احتفالى دينى خاص بمقتل الحسين ( رضى الله عنه ) ، وتبدأ هذه الاحتفالات فى غرة محرم وتنتهى فى العاشر منه . وهى تمثل حياة الحسين ، وكل فعل أو حركة فيها تمثل حدثا من أحداث مقتل الحسين . فلا تتم الأفعال والحركات فى حفل التعزية بشكل عشوائى وإنما هى أفعال وحركات مقصودة ، فالحفل كله يستعيد لحظة الاستشهاد ويقدمها لجمهور المعتنقين ، والمشتركون يمثلون الشخوص المشتركة فى هذه اللحظة فهو طقس يستعيد الماضى ليعيش الحاضر ويمتد به فى المستقبل تكراراً لهذه الحادثة التى تعيش فى قلب الشيعى وعقله ، فقد استطاعت جند الظلام أو الشر أن تهزم جند النور أو الخير هزيمة ساحقة ولكنها مؤقتة . وكان على الجموع أن تستعيد هذه الحادثة لتعبر عن تكفيرها عن هزيمة الحسين وتستعيد وقفتها مع النور والخير .

ولقد تطورت هذه الاحتفالات من الأوراد وقصائد الرثاء التى كانت تلقى فى كربلاء فى ذكرى مقتل الحسين وكانت هذه القصائد التى تسمى "المقاتل" تحكى قصة استشهاد الحسين . وكان يتبع هذه القصائد أداء تمثيلى رمزى يشارك

فيه الجمهور[٥] . وتطور هذا الشكل ليصبح احتفالاً طقسياً ادائياً يرمز إلى عالم الحسين لحظة القتل ثم خرج منه فى نهاية الاحتفال فى يوم العاشر من محرم ، يوم عاشوراء ، التمثيلية الطقسية التى تسمى بالتعزية . ولم ينشر عنها نص باللغة العربية .

وقد نشر رفيق الصبان ترجمة عربية لبعض نصوص التعـزية الملحقـة بكتاب محمـد عـزيـزة "الإسـلام والمسرح"[٦] . وقد يتبدى من هذا أن العرب لم يعرفوا تعزية الحسين لعدم وجود نصوص عربية مدونة لها ، وليس هذا بصحيح فقد عرفت وأنا فى البحرين أن هناك تمثيلية كاملة تشبه ما ورد فى نصوص التعزية التى ترجمها محمد عزيزة الى الفرنسية وقد كان أهل البحرين بعد الاحتفالات بمقتل الحسين يتجهون إلى إحدى المنـاطق فى البحرين ليشاهدوها . وقد توقفت هذه التعزية فى صورتها هذه فى السبعينيات من هذا القرن . أى أن توقفها حديث ومازالت تعيش فى ذاكرة الكثيرين من أبناء الشيعة . وإذا نظرنا إلى هذه التعزية التمثيلية أو إلى الطقس الاحتفالى العام لمقتل الحسين فإننا نجده يؤدى فى معظمه شعراً غنائياً فى رثاء الحسين ، وسردياً لواقعة القتل ، وقصصياً يروى مقتله ، فالشعر هو الأساس الذى يبنى عليه الطقس الدينى التمثيلى .

واحتفالية التعزية تمثل وجها من أوجه الطقوس الدينية المرتبطة بالشيعة . وهناك وجه آخر لاحتفالية دينية أخرى

ترتبط بأهل السنة ويمثل اسمها اختلافاً جذرياً مع الشيعة وهى احتفالات المولد فإذا كان طقس التعزية يرتبط بموت الولى . فالمولد ليس احتفالاً عشوائياً وإنما هو احتفال مرتبط بميلاد الولى . وكل حركة فيه تماثل حدثا فى حياة الولى . ويبدأ الطقس فى معظم احتفالات الولى بحركة الجماعة مع محمل الولى من مقامه أو قبره وتأخذ طريقها فى شوارع القرية او المدينة لتدور حولها دورة تماثل حركة الولى فى حياته وتقف جموع الشعب بكل فئاته لتماثل عالم الولى . وفى كل ذلك يأخذ الشعر طريقه للاحتفال ، فأناشيد الجماعة والذكر لا تتوقف حتى يعود المحمل إلى المقام وتكون عودة المحمل نهاية الاحتفال لتبدأ الجماعة حياتها بعد ذلك وقد شاركت فى إرضاء وليها والشعور بأنها مرتبطة بقداسته . وقد تكون آخر كلماتها دعاءً شعرياً ينتهى .

فحركة المولد هى شعر وحركة تمثل قصا يعبر عن حكاية الولى كما أنها قد تسرد شعرا مع هذا التماثل فى الحركة ، هذا فضلا عن أن الجماعة كلها تقوم فيها بدور تمثيلى .

وإذا كانت التعزية والمولد يمثلان طقساً دينياً مقدساً بالنسبة للجماعة الشعبية فإن الزار يمثل طقساً ولكنه غير مقدس . فالتعزية ترتبط بالإمام ، والمولد يرتبط بالولى ، أما الزار فهو يرتبط بالجن ، فهو احتفالية يراد بها إرضاء الجن ، القرين . وفى هذا الطقس تتحول المعتقدة فى الزار إلى عروس فى ليلة جلوتها تقام لها طقوس الزفاف ويقود حفل

الزار "الكوديا" تساعدها جوقة من العازفين والمنشدين . ويعتمد هذا الأداء على الشعر الغنائى وحركة الرقص التى يدخلها المعتقدون فى العلاقة بينهم وبين الجن . وحتى الذين يجلسون قاصدين الفرجة يصبحون جزءاً من هذا الطقس فالموسيقى قوية وقادرة على أن تحرك الجماعة مهما كان رأيها فى الزار لتدخل الحلبة وتصبح جزءاً من إطار الجماعة فى أدائها للاحتفالية ، فالزار هو مسرح احتفالى تصبح فيه الجماعة كلا لا يتجزأ من الطقس الأدائى الشعرى .

ولا تخرج تمثيليات المحبظين كثيراً عن دائرة الشعر ، وإن كنا لا نعرف عنها الا ما كتبه إدوارد لين فى كتابه "المصريون المحدثون : شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر"(٧) ، وما قدمه عن المحبظين يمثل الفترة التى شاهده فيها فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر .

وقد عرفهم بأنهم "ممثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة : وكثيراً ما يرون أثناء الحفلات السابقة الممهدة للزواج والطهور فى منازل العظماء ، وأحياناً فى ميادين القاهرة العامة ، حيث يجمعون حولهم حلقة من المشاهدين ، والعابهم لا تستحق الذكر كثيراً ، وهم على الأخص يلهون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة . ولا يوجد نساء فى فرق المحبظين فيقوم بدورهن رجل أو صبى فى ثياب امرأة(٨) . وهذه الصورة - إذا تركنا حكمه عليها - تنطبق تمام الانطباق على فرق الجوالين التركية المعروفة باسم "Orta Ouiinu" . وقد كان لهذه الفرق الجوالة فى تركيا شعبية

واسعة بين جميع فئات الشعب وطبقاته حتى إن السلطان نفسه كانت تلحق به فرقة من هذه الفرق الجوالة وهو فى ساحة القتال حتى تسليه بعد لحظات الحرب الحرجة(٩) .

وإذا حاولنا أن نقارن بين "الأورتا أوينو" والمحبظين وجدنا أن الأولى تمثل المسرح التركى المرتجل ، والثانية تمثل المسرح العربى المرتجل ، فالصورة التى قدمها لين تؤكد أن ما يقدمه المحبظون هو من نوع المسرح المرتجل الذى يحفظه الممثل شفاها ويقدمه معتمدا فيه على الذاكرة وعلى التغيير فى النص بحسب ما تقتضيه المواقف .

وإذا كانت هناك فرقة تخصص لتسلية الخليفة التركى فى الحرب أو السلم فإن النموذج الذى قدمه "لين" هو عرض لتمثيلية قدمت أيام الباشا أثناء الاحتفال بختان ولد من أولاده ، أى أنها فرقة تسلى الباشا ورجالاته .

ولا نستطيع أن نحدد اللغة التى استخدمت فى هذا النص فهو بالصورة التى قدم بها تمثيلية هزلية ، غير أننا نستطيع أن نحدد دوراً للغناء فيها فلين يذكر أن هناك خمسة أشخاص من شخوص الرواية يظهرون أولاً فى هيئة موسيقيين وراقصين . وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص يظهر الناظر وبقية الممثلين وينقلب العازفون بعد ذلك إلى ممثلين يقومون بأدوار الفلاحين(١٠) . عالم المحبظين هنا أقرب إلى عالم القره قوز يتداخل فيه التمثيل بالغناء والنثر بالشعر ، فالطبل والزمر والرقص لابد أن يصاحبه الغناء . فالغناء هنا جزء لا يتجزأ من

عملية الأداء التمثيلى لمسرح الارتجال العربى .

والغريب أن هذا اللون الشعبى للارتجال لم يحفظ لنا . ولا نعرف متى توقف ولا كيف توقف غير أن هناك صورة أقرب إلى المسرح الارتجالى لأعمال المحبظين ، وهم جماعة "الأدباتية" التى كانت ترتزق بارتجال الشعر . وقد قامت بين عبدالله النديم وبين جماعة منهم فى مدينة طنطا مناقشة على قرض الشعر ، فكان النديم يعارض ثمانية منهم وقد وقفت جموع من الناس تعد بالألوف والعساكر تدفعهم عن المتناظرين وقد استمرت المناظرة ثلاث ساعات . وكانت شروط هذه المناظرة أن من تنحنح أو بلع ريقه وسكت بعد فراغ صاحبه عد مغلوباً وأنهم إن غلبوا النديم حصلوا على ألف قرش وإن غلبهم النديم ضرب كل واحد من الثمانية عشرين كرباجاً[11] ، هذا الحوار هو الصورة الوحيدة التى وصلتنا عن محاورات الأدباتية وهى بشكلها تحقق صورة من صور الارتجال التمثيلى : مجموعة من المؤدين تقف أمام جمهور مراقب متمتع بما يحدث ، لا يمثل طرفاً فى الأداء ، ولكنه يمثل طرف التلقى فى التمثيلية المرتجلة لشعراء مرتجلين للشعر ، لا تأخذ هذه المحاورة التمثيلية بعدها إلا بالشعر ولا تكون لها قيمة لدى المتلقين إلا حين تتم شعراً وفعلها الوحيد مبنى على رغبة كل فريق فى تحقيق الانتصار ، وهذا بعيد عن فن المحبظين الذى يقترب إلى حد كبير من فن خيال الظل وإن اختلف معه فى الأداة وهى الممثل .

وخيال الظل مصطلح كان يطلق فى الغرب على نوعين من أنواع المسرح الأولى أو الشعبى العربى . فالأول هو "القره قوز" والثانى ما يسمى عندنا بخيال الظل . ويعتمد كلا الفنين فى أدائه على العرائس ، غير أن "القره قوز" تظهر فيه العرائس أمام الجمهور .

وتمثيليات "القره قوز" هزليات تستثير ضحك الجمهور بما تقدمه من نكات وموضوعات ساخرة من واقعهم ، يتخللها الغناء والرقص ، مع ملاحظة أن الرقص توقف عن مصاحبة القره قوز الآن . ولكنى شاهدته فى طفولتى : يصاحب "القره قوز" راقصة بالإضافة إلى فرقة موسيقية فى مواجهة "القره قوز" تخاطبه ساعة العرض . وتصاحب "القره قوز" الآن فرقة موسيقية تعتمد على الطبلة ، تجلس أمام الحاجز الذى يظهر منه "القره قوز" . وتبدأ المحاورة بتحرش رئيس الفرقة الموسيقية بالقره قوز فيدور حوار بينهما يصاحبه عزف الفرقة وغناء "القره قوز" . وتتكون هذه الأغانى من مواويل شعبية تشكو الزمان والأيام أو تمجد الحب أو تنقد الواقع بشكل ساخر ، وقد تحور الأغانى الشائعة بطريقة هزلية تمتع الجمهور وتثير ضحكهم . فهو فن يختلط فيه النثر بالشعر كما يختلط فيه الغناء والسرد المؤدى بطريقة تلقائية ساخرة .

ويختلف خيال الظل كثيراً عن "القره قوز" كما يتفق معه فى الكثير ، فما كان يقدم منذ عهد قريب يلتقى مع "القره قوز" فى السخرية من الواقع واختلاط النثر بغناء الموال

والأغنية الشعبية ويختلف عن "القره قوز" فى أنه لا يحوى شخصية واحدة فى باباته ، ففى كل بابة قصة مرتبطة ببطل مختلف فى رسمه عن البابة الأخرى . وقد كان حظ "القره قوز" خيرا من حظ خيال الظل فهو مازال يعيش بينما يعد الثانى فى حكم التراث الغائب - وإن وجد عدد قليل ممن يستطيع أن يؤديه - وقد دونت بعض النصوص القديمة مما حفظ لنا صورة من عصر ازدهاره وأهم هذه النصوص هى بابات ابن دانيال . وشخوص هذه البابات من الدمى تتحرك وراء ستارة بيضاء يسلط عليها الضوء فتظهر خيالات ظلها على الستارة ، وما يظهر للجمهور هو خيال هذه العرائس ومن هنا اتخذ اسمه "خيال الظل" وانفصل فى نظر الجمهور العربى عن "القره قوز" . ويقوم لاعب خيال الظل بتحريك هذه الشخوص . وللشعر دوز بارز فى نص البابة . وتبدو فيها تجربة الشعر مختلفة الى حد ما عن الشعر الغنائى العربى فهنا جمهور يرى حدثا من خلال الخيال يسمع وحواراً للشخوص ، لذا طوع هذا الشعر للأداء التمثيلى ولم يتوقف عند النوع التقليدى وإنما نوع فيه بما يساعد على إمتاع جمهور النظارة . وقد دخل فى "بابات" الخيال القريض والموشح والدوبيت والمواليا والزجل والكان كان والقوما والبليق والزكالش"[١٢] . وفى بابة "عجيب وغريب" تتعدد الأنواع ، ففى البابة تبرز القصائد والمخمسات والمربعات . فهو يذكر موشحاً على لسان صاحبة الصور تصف نفسها :

أنَا الَّتِي أَسْبِي عقولَ الرِّجَالْ
بِلِينِ أَعْطَافِي وغُنْجِ الدَّلال

وأطـمِـعُ النِّسـا بطيـب الوصـال
وأنـا مِنَ المَهَـا الغُـرِّ الشامخات
لَمَّـا أُنادى الصَّـانِعَـة يـابَنَـات(١٣)

ويستخدم القريض على لسان شيخ يخاطب طيف الخيال :

لـى الله من شيخ جفانى أحبتى
وقد نظرت من لحيتى قبح حليتى
أحمِّلُ شيبى صبغـة بعـد صبغـة
وصبغـة رب العـرش أحسـن صبغـة
واذا شاب رأسى شاب عيشى فشايب
رمى فى فؤادى منيتى ومنيتى(١٤)

وشعر بابات الخيال يتحرك أيضاً فى ثلاثة محاور : المحور الأول هو الغناء ، أى العودة إلى طبيعة الشعر القديم ؛ والمحور الثانى السرد ، وفيه تقص للشخصية : ما جرى لها أو الحديث فى موضوع جرى خارج المسرح ؛ والمحور الثالث : وهو قصصية النص . هذا بالإضافة إلى أن الإطار الذى تتم فيه البابة هو إطار الحكاية الممثلة وقد أثر هذا الأداء فى المسرح العربى عند ظهوره واستفاد من تجربة خيال الظل . ولعل استفادته من السيرة وروايتها لا تقل عن استفادته من فنون الفرجة الشعبية الأخرى .

وهناك نوعان من رواية السيرة : رواية قارىء يقرأ من كتاب ، ورواية مؤد أو مغن ، فهو يؤديها شعرا ويؤديها غناء . ولا نعد قارىء السيرة مؤديا مسرحيا ، غير أن النص الذى يقرؤه قد أثر فى فن التأليف المسرحى تأثيراً كبيراً فى هذه المرحلة ، فقد اختلط فى نص السيرة الشعر بالنثر ، وشعر نص السيرة يسير فى نفس المحاور الثلاثة التى سار عليها

شعر خيال الظل : الغناء ، والسرد ، والقص . وراوى السيرة يرويها نثرا مختلطا بالشعر ، وكذلك راوى القصص المعروف فى بعض البلاد العربية بـ "الحكواتى" وكذلك قارىء السيرة الذى اشتهر فى مدن كثيرة . ولقد تحدث لين عن وجود قراء للسير الشعبية مثل سيرة الظاهر بيبرس وسيف بن ذى يزن وذات الهمة(١٥) .

وقد توقفت قراءة السيرة على جمهور ، وما بقى بيننا هو مغنى السيرة المحترف وهو بدوره ينقسم من حيث الأداء إلى نوعين من الرواة : نوع يروى السيرة بالنثر المسجوع الممتزج بالشعر ، والنوع الثانى يرويها شعراً . ويسمى الجمهور هؤلاء الرواة جميعاً بالشعراء . ويشتهر النوع الأول من الرواة فى الوجه البحرى ويمثلهم الشاعر فتحى سليمان وعلى الوهيدى والسيد حواس . والشاعر هنا يقف أمام جمهوره ممثلا حين يكون حديثه بالنثر وحين يدخل الشعر فى الأداء يتوقف ليغنيه على لسان أبطاله معبرا عن مواقفهم وأحاسيسهم من حب وكره وألم ، وهذا الشعر متنوع فقد يكون موالا ، وقد يكون زجلا غنائياً ، وقد يكون أغنية من الأغانى الشائعة التى يحوِّر فيها لتلائم اللحظة التى يعيشها أبطاله ساعة انطلاقه بالغناء . وهذا الشعر قد يكون شعراً غنائياً وقد يكون سرداً وقد يكون قصا . أما راوى الوجه القبلى فهو يروى السيرة كاملة شعراً ينشده إنشاداً قد يغنى فيه ولكن ذلك ليس أساساً فى عملية القص . وهو فى هذا الإنشاد يقوم بدور تمثيلى يعبر عن المواقف التى يرويها . وشعر السيرة قد يكون مبنياً على شكل القصيد ، وقد يكون

مربعا أو مخمسا أو مسبعا . وقد اختفى المسبع ولم يبق منه إلا مرويات قديمة . أما المخمس فالروايات التى تروى به كاملة ولكنها أيضا قديمة ، وأما المربع فهو السائد الآن فى رواية شعر السيرة وتبدأ الرواية بمقدمة يجمع بها الشاعر جمهوره من الصلاة على النبى إلى بكاء الدنيا وذمها ثم يدخل فى موضوع السيرة .

وتعتمد قوة الشاعر الراوى على قدرته على تقمص حالة البطل وكيف يجعل جمهوره يعيش هذه الحالة وكأنها مرتبطة بهم برباط شخصى . وهنا ينتقل من الذاتية إلى الموضوعية ، فتظهر واضحة محاور الشعر الثلاثة : الغناء والسرد والقص .

ولا يمكن أن نغفل دور هذا الراوى وتأثيره على بنية المسرح فقد قدم له الممثل والجمهور ، كما قدم له الموضوع والبنية والنوع الشعرى وهو نفس التأثير الذى أحدثته الوان الفرجة الشعبية فى المسرح . ومن هنا فقد ظهر هذا التأثير فى المسرح منذ ظهوره فى العالم العربى . فلم يكن من السهل على فن جديد من فنون الفرجة أن يتخلى عن تراث عريق من الغناء والسرد والقص الشعرى بالإضافة إلى الحكاية حتى ولو كان هذا الفن غربياً فى أصله إذ أنه يعيش فى أرض عربية وعليه ليعيش أن يلبس الشكل الذى يجعله قريباً إليها ، أى الى أشكال الفرجة الشعبية العربية . ونحاول هنا أن نختبر بعد ذلك المسرح العربى ومدى تأثير هذه الأشكال فيه .

## - ٢ -

إنه من الثابت حتى الآن أن أول مسرحية قدمت على المسرح العربى هى مسرحية "البخيل" لمارون النقاش[١٦] . ومهما يكن من تشابه بين عنوان المسرحية وبين عنوان مسرحية "البخيل" لـ "موليير" فإنه لا علاقة بينهما إلا فى الاتفاق على الاسم . وعند النظر إلى هذه المسرحية يتضح منها أنها يمكن أن تعد مسرحية شعرية .

فالنثر فيها محدود جداً ولا يقارن بدور الشعر فيها . هذا بالإضافة إلى أنه موقع يمكن أن يغنى تماماً مثل شعرها . وكان الغناء هو الأساس الذى قدم من أجله الشعر ، وقد استخدم فيه أشكالاً متنوعة للشعر من القصيد والكان كان ، وحدد فى نهاية المسرحية الألحان التى يجب أن تتبع فى غناء أدوارها ، لا يختلف فى ذلك النثر عن الشعر فمثلاً لحن الحوار بين نادر وثعلبى فى الجزء الثانى من الفصل الخامس :

ثعلبى : يانادر أنت نادر  وخادم بصداقة
أعجبت حقاً فباشر  ما يقتضى برشاقة
اذهب لبيتى سريعا  وَهَىِّ شيئًا يسيرا
نحن سنأتى جميعا  طوعاً فصرت خبيرا

نادرة : قد حدد له "نغمة عجم أصوله ستة عشرى . شغل مطلعه : يامفرد الحسن صلنى ( ٦٥ ) . ولا تخرج بقية المسرحيات التى قدمها عن ذلك ، من تحديد للحن الذى يجب

أن تؤدى عليه المقطوعات ، هذا مع أن هناك فروقاً بين هذه المسرحية ومسرحيتيه "أبى الحسن المغفل" و"السليط الحسود" ، إذ يقل فيهما دور الشعر ويتغلب النثر المسجوع عليه . وقد نشر محمد يوسف نجم هذه المسرحيات بالملاحق الخاصة بالألحان الأصلية التى وضعها لها مارون النقاش .

وقد تحدد دور الشعر فى هذه المسرحيات بالمحاور الثلاثة ، الغناء والسرد والقص . هذا بالإضافة إلى أن المسرحيات الثلاث حكاية فهى أساس العرض المسرحى المقدم للجمهور .

وهناك محاولة شعرية فى المسرح العربى باللهجة العامية تعد رائدة فى ميدان المسرح الشعرى . وهى محاولة محمد عثمان جلال ، فقد نشر تمصيره لمسرحية موليير "ترتوف" بعنوان "الشيخ متلوف" سنة ١٢٩٠ هـ/١٨٧٣ م أى أن هذا النشر سابق لوفود الفرق الشامية إلى مصر ، وهى تجربة - وإن كانت باللغة العامية - فإنها تحسب للمسرح الشعرى العربى . وقد استمر محمد عثمان جلال يمصر المسرح الفرنسي وينشره حتى سنة ١٨٩٦ ، وقد نشر من المسرحيات لموليير "الأربع روايات من نخب التياترات" سنة ١٣٠٧ هـ ( ١٨٩٠ ) أى بعد سبعة عشر عاماً من نشره للمسرحية الأولى التى ضمها إلى هذه المجموعة المكونة من مسرحية "النساء العالمات" و"مدرسة الأزواج" و"مدرسة النساء" ثم ترجم ثلاث مسرحيات لراسين نشرها سنة ١٣١١ بعنوان "الروايات المفيدة فى علم التراجيدة" وهى مسرحيات

"إستر" و"أفغانية" و"إسكندر الأكبر" ثم ترجم سنة ١٣١٤ ( ١٨٩٦ ) مسرحية موليير "الثقلاء" . وبالاضافة إلى ذلك فقد الف مسرحية "المخدمين" وقد نشرت سنة ١٩٠٤ اى بعد وفاته .

وقد أخضع عثمان جلال لغة الزجل للمسرح . وكان عثمان ذكيا فى استخدامه لطاقات الزجل السردية والقصصية فى المسرح مما جعل مسرحياته تبعد عن الغناء فكانت بذلك متقدمة على كثير من التجارب الشعرية التى جاءت بعده . وقد استخدم وزن الرجز ليتحرك به فى حرية ، هذا مع ما يعطيه هذا الوزن من حرية فى تنوع القافية التى لم يلتزم بها والتزم فقط بقافية واحدة لشطرى البيت الواحد ولم يجعل لهذه القافية علاقة بما بعدها . ومن هنا كانت حركة الزجل سريعة مطواعة فى بناء الحوار . وفى مسرحيته المؤلفة "المخدمين" تتضح صورة ما فعله عثمان جلال فهو فى هذا النص أكثر حرية فى التعبير عما يريد ، إذ أنه ليس مرتبطاً بنص سابق يترجمه أو يقتبس منه ، هذا فضلا عن أنه يؤلفه بعد أن انتهى من ثمانى تجارب فى الكتابة الشعرية للمسرح . فقد بهتت الغنائية إن لم تكن قد اختفت ، وربما كان ذلك بدافع الموضوع فهو عن المخدمين وليس فيه موقف واحد يدعو للغناء . وإذا كانت الغنائية قد فقدت فى هذا النص فقد ضعفت الحركة وأصبحت المسرحية تعتمد على السرد والقص .

ولقد قدم عثمان جلال الاضافة التى لازمت أعماله وهى تقطيعه للوزن بين الشخصيات ، فالفصل الثانى يبدأ منظره الأول بظهور البيك وشيخ الخدامين وخدم :

البيك : ( لواحد من الموجودين )
فين ياولد شيخكم

أحد الموجودين : أهـو فرغلـى

البيك : وانت اسمك اسمه ؟

أحد الخدامين : أنا اسمى على

البيك : يافرغلى هوا على سقا مليح ؟

الشيخ : دا بربرى لكن فى العربى فصيح

وهى نفس التجربة التى أداها بنجاح فى تقسيم الوزن بين المتحاورين ومثل على ذلك الحوار بين غليون وأنيسة ، وهذه الطريقة متواترة فى النص وبقية النصوص التى مصرها .

غليون : بالعين أشوف

أنيسـة : أيـوه

غليون : كـلام صحيـح

أنيسـة : بس إن رضيت تسمع فؤادك يستريح

غليون : برضه كلام فارغ

أنيسة : وليه ماتحققه .·. ياتكذبه بعدين والا تصدقه(١٧١)

لقد قدم عثمان جلال للمسرح الشعرى خطوة هامة بتقطيعه للوزن وببعده عن الغنائية وإن كان مازال يرتبط بالسرد والقص واقتراب نصه المسرحى من الحكاية .

وقد قدم سليم النقاش حين حضر إلى مصر أربع مسرحيات معربة هى : "أوبرا عايدة" و"مى وهو راسى" و"الكذوب" و"غرائب الصدف" . وقد قدم هذه المسرحيات فى الموسم الذى مثله على دار الأوبرا فى ٢٣ ديسمبر سنة ١٨٧٦ م والمسرحيات معربة قبل حضوره إلى مصر ، لذا فهى تأخذ موقعها من الناحية التاريخية قبل مسرحية "المروءة والوفاء" التى ألفها خليل اليازجى سنة ١٨٧٦ . فقد أكمل سليم النقاش دور عمه من تقديمه للمسرحيات الكلاسيكية . فقدم على مسرح دار الأوبرا فى موسم سنة ١٨٧٦ ـ ١٨٧٧ مسرحيتين هما "هوراس" و"الكذوب" . وقد وجه ذلك المسرح طوال القرن الماضى من سيادة الشكل الكلاسى على المسرحيين دون أن يتغافلوا شيكسبير ويختاروا من هيجو ما يلائمهم مما يرتبط بعالم القص البطولى . لذا فإن سليم النقاش لم يخرج عن دائرة تراث الفرجة العربى ، ففى مسرحية "عايدة" يأخذ الشعر دوراً مهماً يعتمد عليه النص . فالنص فى لغته الأصلية أوبرا . ولما كانت الأوبرا جديدة ويصعب تقديمها إلى الجمهور العربى فإنها وجهت التوجيه الملائم لهذا الجمهور فتحولت إلى أوبريت لتكون مناسبة لتراث الجمهور المتلقى لهذا النص .

واعتمد النص على الشعر اعتماداً كبيراً وإن كان دور الشعر فيما قدمه أقل من دور الشعر فى النصوص التى قدمها عمه . ولقد استعاض عن جزء كبير من الشعر بالسجع الذى ساد الحوار النثرى مما جعله قابلًا للغناء .

وحوار "عايدة" مع أمتريس يمثل الصورة المتكررة لهذا السجع الذى يختلط فيه الغناء بالسرد :

عايدة : "آه يامولاتى ليس قلبى من حديد ، لتحمل مثل هذا العذاب الشديد . ولم أنس بعدما قاسيت من الأهوال فى الحرب الأخيرة . وكفانى قهرا أنى صرت عبدة أسيرة . ولولا انعطافك نحوى وميلك إلىّ . لكان بلاشك قضى علىَّ"(١٨١)

ولا يقل دور الشعر فى مسرحية "مى" عن دوره فى أوبريت "عايدة" ، وكذلك فى مسرحيتى "الكذوب" و"غرائب الصدف" . لقد تحولت جميع هذه المسرحيات إلى أوبريتات كان دورها الغنائى هو نفس الدور الذى قام به الغناء فى بابات خيال الظل والقره قوز . ومع أن هذه المسرحيات اعتمدت على أصول غربية فقد تحولت إلى حكاية تمثل على مسرح ، فالمسرحية هى حكاية ممسرحة تعتمد على الغناء والسرد يضاف إليها سيادة الوظيفة الأخلاقية والحكمية ـ التى ارتبطت بالقص العربى ـ على النص .

ولم تخرج مسرحية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجى عن

هذا الإطار . ألفت هذه المسرحية سنة ١٨٧٦ ومثلت فى بيروت سنة ١٨٧٨ وقدمتها فرقة القرداحى فى مصر سنة ١٨٨٦ . ويعدها الكثيرون أول مسرحية شعرية فى الأدب العربى وإن كنت أراها المسرحية الثانية بعد مسرحية "البخيل" لمارون النقاش . ومن الطبيعى أن تكون مسرحية "المروءة والوفاء" متقدمة شعريا على مسرحية "البخيل" فمؤلفها له مكانته بين الشعراء الإحيائيين وقد استغنى مؤلفها عن النثر فى حواره استغناء تاماً ، فهى عمل شعرى متكامل .

وقد التزم اليازجى فى مسرحيته بقواعد المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ، فقد أورد قصيدة فى مقدمة المسرحية يتضح منها أنه دارس لها وأنه متبنيها فى عمله فجعل من وحدة الزمان والمكان شرطاً للمسرحية والتزم به فيها :

فَتَشْرط وحدة المـوضوع حكما
وإن أمســى ثنـائـى ابتنـــاء
كذا مدة المكان بكل فصل
على حكم الزمان والاستواء(١٩)

الا أن معرفته للكلاسيكية والتزامه بها لم يجعله يكتب مسرحية مبنية بناء غربيا وإنما كان الشكل الظاهر للمسرحية حدثاً وصراعاً ، وشخصيات وحواراً يقوم به ممثلون على خشبة المسرح ، ولكن البنية تعتمد على شعر عربى فى أساسه ، فالشعر يتكون من قصائد كاملة ملتزمة بالوزن الواحد والقافية الواحدة ، ثم تتوقف القصيدة ليقدم لنا الموشح فهو تنويع بضرورة الأداء الغنائى الذى أصبح جزءاً

من بنية المسرحية وشكلها . فالقصيد قد يؤدى وقد يغنى . أما الموشح فهو موضوع للغناء فقط . لذا فإن مقطوعات الموشحات وضعت لها الألحان المذكورة فى هامش النص وحين يلقى قيس موشحاً هو :

يكفى عناد    كم يعاد    هزر الكلام
اخشى تباد    من قراد    عند الصدام
هذا الكلام    مثل الحسام    طى الفؤاد
دعد اذهبى    واغـربـــى    من ذا المقام
أو جـربـى    واشـربـــى    كأس الحمام

( قيس سالا عليها السيف فتهرب )

مثلى تكون الرجال    أو لا فلا لا
عزيزا يصير الجبال    منـه رمـــالا
أين قراد يلقى الفؤاد    مـنـــى جمـادا
ياليت دام فى الفراش    يلقـــى احتمـالا
عند الهيـام إذ يضـام    يـغـــدو ذلالا( ص ٤٧ )

يذكر المؤلف فى الهامش أنه يؤدى على "لحن حجاز على" أصل افتضاحى غدا حب الجمال" . وحين تخاطب دعد قيساً بموشح :

قيس ذا المقال    فاسد باطل ( ص ٤٥ )

يذكر فى الهامش أنه على "لحن صبا عليَّ فقد ملكت قلبى بدر الجمال" ( ص ٤٦ ) وهكذا مع كل موشح تلقيه شخصية

من شخصيات المسرحية يحدد لها اللحن الذى يجب أن يتبع فى غنائه .

ولم يخرج هذا الغناء فى المسرحية بعيداً عن الغناء فى فنون الفرجة الشعبية فالمسرحية تحمل بذور العناصر الأولى للشكل المسرحى الشعبى العربى من الاعتماد على القصيدة والمقطوعات ، واختلاط الغناء بالسرد . مما يجعل الحركة المسرحية بطيئة ولا يخدم تطور المسرحية إلا من حيث أن هذا السرد جزء من بنيتها ، وكذلك تحول هذا السرد الى قص فالمسرحية محاولة لمسرحة حكاية شعبية قديمة تتناول موضوع الوفاء الذى أدى إلى أن يتحول النعمان إلى المسيحية وبذلك لم تخرج المسرحية ، فى أى جانب من جوانبها ، عن إطار الفرجة الشعبية . ومن الخير ألا تمضى مسرحية "المروءة والوفاء" دون أن نسجل أنها دعمت صورة المسرح الشعرية وإن كانت القصائد التى اعتمد عليها الحوار جافة أضافت إليها القافية الواحدة عجزا عن أن تكون لغة حوار حية متحركة . لكن المسرحية وتأكيد اليازجى على الكلاسيكية الجديدة بالإضافة إلى موقف سليم النقاش منها جعل من الكلاسيكية اتجاهاً يحتذيه مترجمو المسرح وممصروه ومؤلفوه وإن لم يهملوا بعض الأعمال المسرحية الرومانسية التى تقترب من روح مسرحهم . وهم فى كل ذلك ربطوا المسرح بالحكمة والموعظة الحسنة وحافظوا على شكل مسرحهم من اختلاط لغة المسرحية بالشعر الغنائى والسرد والقص .

وقد دعم هذا الاتجاه أحمد أبو خليل القبانى رائد المسرح فى سوريا سنة ١٨٦٥ . وقد هاجر إلى مصر سنة ١٨٨٤ . وقدم فى مصر عددا من المسرحيات منها المترجم مثل "الخل الوفى" و"عايدة" و"لباب الغرام" أو "ميتريدات" ، كما ألف مسرحيات منها "أنس الجليس" و"عفة المحبين" و"ولادة" و"عنتر" و"ناكر الجميل" و"الأمير محمود" و"زهر الرياض" و"الشيخ وضاح" و"مصباح وقوت الأرواح" و"مجنون ليلى" . وجميع هذه المسرحيات كان الشعر جزءاً أساسيا من عروضها ، وهو شعر المقصود به الغناء ، فقد كان أبوخليل القبانى علماً من أعلام الغناء وصاحب مدرسة فيه . ويعد سلامة حجازى واحدا من تلامذتها . وكان أثره واضحاً على المسرح ، أكد فيه الغناء والسرد والقص . لقد قدم على المسرح أكثر من إحدى وثلاثين مسرحية مؤلفة ومقتبسة . جمع له منها محمد يوسف نجم ثمانى مسرحيات : أربعاً من تأليفه ومثلها من أقتباسه . وقد استمد معظم مسرحياته المؤلفة من التراث الشعبى .

وجميع هذه المسرحيات تبدأ بمقطوعة شعرية تغنى ، وست منها تنتهى بأدوار شعرية . والسابعة وهى "لباب الغرام أو الملك متريدات" تنتهى بغير شعر أما الثامنة وهى "أصل النساء" الشهيرة "بلوسيا" ؛ فهى تنتهى ببيتين من الشعر يعقبهما حوار بين الكونت ولوسيا فيه طابع الغناء فهو نثر مسجوع .

الكونت : تجاوز عن الذنب العظيم تكرما ∴ فيكفى المسىء الذل والعذر والكرب
إذا ما امرؤ من ذنبه جاء تائبا ∴ إليك ولم تغفر له فلك الذنب

الجميع : قد عفونا .

لويسا : هكذا يكون الكرم ، وتكون محاسن الشيم . فأبقاكما يارب العالمين ، وحفظ ابنتى أوجين .

الكونت حيث قد زالت الأتراح ، فهيا بنا نقيم الأفراح ، ونسأل المولى المجيد ، أن ينصر سلطاننا عبدالحميد[٢٠١] .

**( تمت )**

ولا يخرج إطار المسرحيات المقتبسة عما صنعه مارون وسليم النقاش فهو استمرار لدورهما فى الاقتباس من جعل الشعر يلعب دوراً أساسياً خدمة للغناء فضلاً عن أن النثر قد غلب عليه طابع الغناء والسرد والقص ، أما المسرحية فهى مسرحة لحكاية . وإذا أخذنا مسرحية "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب" مثالاً على الحكاية ومسرحتها ، فهى محاولة من القبانى أن يضع حكاية "ألف ليلة وليلة" على المسرح فهو يحذف الأوصاف لأن المسرح يصورها ويترك الحوار تديره الشخصيات ثم يدخل الغناء ليغلف به إطار الحكاية الممسرحة .

لم يقدم القبانى مسرحية شعرية خالصة وليس معنى ذلك أن التأليف الشعرى قد توقف . فقد ذكر أسعد داغر عددا

ليس بالقليل من المسرحيات الشعرية التى ألفت قبل أن يكتب شوقى للمسرح مسرحيات شعرية[٢١] .

ومن بين من كتبوا للمسرح مسرحيات شعرية عبدالله البستانى ، وقد أعلن يوسف نجم أنه سينشر هذه المسرحيات غير أن هذه النشرة لم تظهر حتى الآن . ولم أستطع العثور على هذه المسرحيات فهى غير متاحة الآن . وقد تناول نجم مسرحيته الشعرية "مقتل هيرودس لـولديـه اسكندر وأرسطبولس" المنشورة سنة ١٨٨٩ . وقد ذكر أنه كان يحتذى فى سرد حوادثه حذو المسرح الكلاسيكى الجديد فهو يتتبع الحوادث التاريخية ويراقب سيرها فى طريقها الطبيعى ، إلى أن يعثر على بداية الأزمة الحقيقية فيستهل مسرحيته بها"[٢٢] . ويراه قد خطا خطوة فى رسم الشخصية ارتفع بها عن المستوى الذى بلغه سلفه خليل اليازجى فى مسرحية المروءة والوفاء كما يراه "يخطو خطوة أخرى فى سبيل تطويع الشعر العربى وتليين موسيقاه ليتحمل سرد الحوادث المسرحية"[٢٣] . وتتردد كلمة السرد فى حديث نجم عن المسرحية ، ثم يحكم على شعرها بالمقياس النقدى للشعر العربى الغنائى ، فهو يرى "أن الصورة الشعرية عند المؤلف قوية ناصعة ، لا ينقصها سوى بعض الظلال والألوان حتى تصبح صورة مسرحية . وشعره يرتفع عن المستوى الذى بلغه اليازجى فى مسرحيته ، فهو أمتن أسرا وأصفى ديباجة وأكثر روعة[٢٤] . وقد اتفق يوسف نجم مع إدوار حنين فى

هذا . فلقد مدحه بأنه أكثر الأقدمين تنوعا فى شعره وهو فى هذه المسرحية "التى تتجاوز الألف بيت يبدل قوافيه ٢٣ مرة لاغير"(٢٥) . أى أن كل قافية تحوى ما يقارب الثلاثين بيتا وهذا فى حد ذاته كثير على الشعر المسرحى ، هذا فضلاً عن أنه قلما يترك بحراً لآخر إلا ويعود إلى البحر المهجور .

ويعطى نجم أمثلة لشعره فى المسرحية . ومع أنى لا أستطيع أن أحكم على هذه المسرحية من خلال هذه النماذج الشعرية القليلة فإن ما قدم لا يخرج عن السرد فى بناء قصص مقدم فى تركيب جاف بلا حركة ، فتطور المسرحية شعريا يحتاج إلى شاعر لكى يحافظ على الإطار الذى يستهوى الجمهور من غناء وسرد وقص بشعر حى يستطيع أن يحرك عواطفهم .

وقد كتب شوقى مسرحية "على بك الكبير" فى أكتوبر عام ١٨٩٣ فى الوقت الذى كان عبدالله البستانى فيه ينشر مسرحياته الشعرية ، وكانت فرق سليمان القرداحى والقبانى وسليمان الحداد وإسكندر فرح وميخائيل جرجس يقدمون عروضهم فى القاهرة والأقاليم . ولم يكن ظهور هذه المسرحية حدثا فريدا فى عالم التأليف المسرحى . فلقد كانت مسرحية تضم إلى المسرحيات الشعرية الأخرى فى عصرها . لقد استفاد شوقى من جميع التجارب المسرحية السابقة عليه فى تأليفه لهذه المسرحية . وليس من الضرورى هنا الوقوف عند

التأثير الغربى على هذه المسرحية ، فالتأثير الغربى قائم فى إطار المسرح العربى لم يزد عليه خطوة ، فهو قد التزم بالإطار العربى للمسرح واعتمد على الغناء اعتماداً كبيراً . والفرق بينه وبين غيره من الشعراء الذين ألفوا للمسرح أنه هو نفسه أرفعهم قامة ، لذا فإنه من الطبيعى أن يتفوق شعره على شعرهم وبالتالى أن يتفوق غناؤه على غنائهم وسرده على سردهم .

وتبدو المقطوعات القصيرة فى شكل الموشح فالمسرحية تبدأ بلحن جركس يغنيه مصطفى الجلاب وأم محمود الماشطة والجوارى وإقبال وشمس وصفية :

| | |
|---|---|
| بين السيوف والخناجر | على الجبـــال |
| تلقى الجراكسة عشاير | هــم الرجـــال |
| يحموا النساء الحراير | مــع الجمـــال |
| ومن عجب حكم جاير | فيهم محـــــال |
| ولـيـس نـــاه وآمـــر | غيـر القتـال[٢٦] |

ثم يتوقف النشيد ، فيحدِّث مصطفى شمساً يطلب إليها الغناء ، وتدعم أم محمود قوله ملتزمة بنفس الوزن والقافية مع اتحاد الروى :

مصطفـى : ألا ياشمس ياحسنا ء غنينا بموال

أم محمود : يلهينا الى أن يأ تى السيد بالمال ( ص ٣ )

ويضع شوقى تعليمات خاصة بالغناء وبالسكوت وتبدو المقاطع الشعرية الخاصة بالغناء وقد جعل إيقاعها وتركيبها اللغوى سهلاً ملائماً للغناء . ثم تتخلل المقاطع القصيرة المتنوعة فى أوزانها المجزوءة وقوافيها ، فأم محمود بعد أن غنت من بحر مجزوء الوافر انتقلت إلى تام المتقارب واستمر البحر الوافر فى الحوار بينها وبين إقبال ومصطفى الذى يسير على نفس الوزن ونفس خفة الكلمة :

بنات الجركس العينا تعالين تعالينا

وحين تنشغل أم محمود بزينة جاريتين ، ينحاز مصطفى الى زاوية فيغير الوزن والقافية وهو ينشد مطرقا قصيدة من خمسة وعشرين بيتا من بحر البسيط يبدأها على عادة الشعر الغنائى بالتصريع :

يامال مافيك من سحر ومن خطر لقد نزلت بنا عن رتبة البشر

وفيها يسرد قصته منذ أن هجر القوقاز من أجل المال باحثاً عنه يعمل جلابا حتى إنه باع ابنه ، وهو الآن يبيع ابنته وقد اختلط فى القصيدة الغناء بالسرد وبالقص .

ويدور الشعر كله فى المسرحية حول هذه المحاور الثلاثة سواء أكان الشعر مقطعات أم قصائد طويلة وقد تنوعت هذه القصائد فى الطول ، ونلاحظ كذلك استخدامه للوزن الواحد والقافية الواحدة فى الحوار بين الشخصيات فلقد طغى وزن الكامل فيما يمكن أن يكون قصيدة واحدة متعددة الأصوات تسير فى نفس محاور الشعر المسرحى منظومة من حوالى

مائة وتسعة وعشرين بيتاً .

ولاشك أن شوقى وهو يكتب هذه المسرحية كان فى ذهنه أن تمثلها إحدى الفرق المسرحية فى ذلك الوقت ومن هنا كان اعتماد النص على المقطوعات الغنائية التى كانت خفيفة بلغة سهلة أقرب الى لغة الحوار العامى . وكأنه يتحرك فى دائرة الشعر العامى حتى إنه فى المشهد الثانى من الفصل الثانى يظهر حنا الوكيل والأغوات ومملوكان صغيران وهم يغنون حال ظهور على بك بزجل عامى :

مبيك البيكات من فوق تخته ∴ ينهى ويأمر فى الخدام
النيـل يجـرى مـن تحتـه ∴ والأمر أمره فى الأحكام

وفى الفصل الرابع يجعل للتخت مكاناً فى المسرحية . فهو يتم فى قصر محمد بك أبوالدهب . وقد أعد وليمة كبيرة ، وقد جلس محمد بك على طرف من المائدة . وأمامه رجال من حاشيته وعلى الطرف الآخر . سيد أحمد المغنى وعواد وكمنجاتى الأغوات عند الباب ويغنى المغنى باللغة العامية المفصحة .

سعد البلاد قايم والنجم داير عال
يـارب يـادايــم زد البكات إقبال

ويستمر استخدام العامية فى الحوار فالمغنى يمدح محمد بك أبو الدهب :

أبـو دهـب مصـره مفرد وحيد عصره
الله يديم نصره ويـحـفـظـه والآل

ثم يطلبون منه أن يغنى دور حياة الحياة فيغنى مذهب :

سيف جفونك بالطيف مـرهفـو فـاق الحدود
والقوام أسمر خفيف فى النزال قد القدود

ثم تغنى دورا :

حيات الحياة إنته يـامنيـــة القلـــب
إمته تجود إمتـه حسبى عذاب حسبى

( ص٣٧ - ٣٨ )

والملاحظ أن القصائـد الطويلـة المقسمة بين الشخصيات لم تخرج عن لغة القصائد التى كان شوقى يكتبها قوة فى اللغة واستخداماً للصور والتراكيب القديمة . وإن عبرت عن سرد لأحداث حياة الشخصية ، غير أن العمل كله فى النهاية هو مسرحه لحكاية ، اعتمد فيها على نفس الاتجاه الكلاسيكى الذى ساد وقته وبالذات من حيث استخدامه لعنصر المكان . فالفصلان الأول والثانى يدوران فى غرفة فى قصر على بك ، والثالث والرابع فى قصر محمد بك ، ويختلف الخامس فى أنه فى الصالحية ، أما الزمان فقد تقارب بين الفصل الأول والثانى وتباعد عنهما فى الفصول الثلاثة التالية . لكن الحس فى المسرحية يظل كلاسيكيا . وليس معنى ذلك أنه مقصود وإنما معناه أن شوقى هنا يتابع الإطار العام للمسرح فى شكله العام وفى مضمونه ، لم يخرج عليه ، فعمله المسرحى يعد امتداداً للأعمال المسرحية الشعرية

وغير الشعرية التى قدمها رواد المسرح العربى مارون وسليم النقاش واليازجى وعبدالله البستانى والقبانى . ومع أن عمل شوقى يقف بجوار هذه الأعمال التى قدمها المسرح العربى فإن هذه المسرحية لم تعرض على المسرح قط ، ولم يتعرض لها أحد من نقاد هذه الفترة ولم يذكرها . وربما كان مرد ذلك إلى أن صاحبها لم يقف وراءها ليدافع عنها وتركها للنسيان وحتى الفرقة التى كان يمكن أن تؤديها لم يذكر أنها تعرضت لها . فالفرقة القادرة على اداء هذا العمل هى فرقة إسكندر فرح الذى نافس أستاذه القبانى بإنشائه فرقة خاصة به واعتمد فيها على غناء سلامة حجازى .

وقد انفصل سلامة حجازى عن إسكندر فرح وكون لنفسه فرقة جديدة مما أدى بإسكندر فرح إلى أن يتحول عن الغناء إلى المسرحيات الاجتماعية ، ولكنه لم يستطع أن يستمر ، وقبل أن يغلق أبواب مسرحه سنة ١٩٠٨ كان سلامة حجازى قد أصبح الاسم الكبير فى عالم المسرح . وقد ألف شوقى مسرحية "البخيلة" سنة ١٩٠٧ وهى كوميديا اجتماعية . ترى أيكون قد ألفها لتمثلها فرقة إسكندر فرح أم سلامة حجازى أم عزيز عيد الذى ألف فرقة مسرحية للكوميديا بالاشتراك مع سليمان القرداحى سنة ١٩٠٧ ؟ غير أن شوقى لم ينشر هذه المسرحية وظلت مجهولة للكثيرين حتى نشرت تامة بعد وفاته بحوالى نصف قرن[٢٧] .

ولم يتح لها أن تمثل ، ومع ذلك فهى تؤكد متابعة شوقى لما يحدث على خشبة المسرح فى القاهرة فى ذلك الوقت . ولقد توقف سلامة حجازى سنة ١٩٠٩ لمرضه ، ولكن مسرحه لم يتوقف فتكونت فرقة عكاشة التى استمرت تؤدى المسرحيات الغنائية ، ثم حدثت النقلة الجديدة فى عالم المسرح العربى بتكوين جورج أبيض لفرقته التى أخذت تمثل باللغة العربية سنة ١٩١٢ فقدمت ثلاث مسرحيات من عيون المسرح الغربى معتمدة على قوة أدائها وعرضها لهذه النصوص ، ولم تعتمد فى تقديمها على الغناء وإنما على جودة الفن ، فقدمت ثلاث تراجيديات ، مسرحية سوفوكليس "أوديب ملكاً" ترجمة "فرح أنطون" فى ٣/٢١ ومسرحية "لويس الحادى عشر" للشاعر الفرنسى "كازمير دى لافين" ترجمة إلياس فياض فى ٣/٢٥ ومسرحية شكسبير "عطيل" ترجمة خليل مطران فى ٣/٣٠[٢٨] غير أن جورج أبيض لم يستمر منفرداً فى عمله .

ولم تصمد هذه الفرقة طويلاً ، فاضطر إلى أن يضم معه آل عكاشة فى فرقة واحدة فى مارس ١٩١٣ وقدمت الفرقة مسرحية "نابليون" ومسرحية "مصر الجديدة ومصر القديمة" لفرح أنطون . ولم تستمر الفرقة بعد ذلك . ثم كون مع سلامة فرقة سميت "فرقة جورج وسلامة" . بدأت الفرقة الجديدة عملها فى ٢٤ من أكتوبر سنة ١٩١٤ . وقد وضح تأثير سلامة على جورج منذ بداية

عروض الفرقة فقد قدما مسرحيتى "صلاح الدين الايوبى" و"عايدة" . وقد لعب سلامة حجازى فى هذه الأخيرة نفس الدور الذى كان يلعبه من قبل وهو دور "رداميس" قائد جيش مصر وحبيب عايدة . ولم يتوقف تأثير سلامة على جورج عند هذا الحد ، وإنما قدم نفس المسرحيات التى صنعت شهرة جورج أبيض "أوديب" و"لويس الحادى عشر" و"عطيل" بأسلوب سلامة حجازى ، فحولها إلى ما يشبه الأوبريت إذ أدخل على هذه المسرحيات شعراً غنائيا وألحانا مناسبة لأحداثها . وهكذا صنع فى جميع مسرحيات جورج أبيض التى اشترك معه فى تقديمها . وقد خصصت الفرقة ثلاثة أيام للعمل فى الأسبوع تقدم فيها ثلاث مسرحيات يكون الشيخ بطل إحداها ، وجورج أبيض بطل الثانية ، وفى المسرحية الثالثة يجتمع البطلان معاً . وقد لوحظ أن الليالى التى كان "الشيخ سلامة" ينفرد فيها ببطولة مسرحياتها وكذلك الليالى التى يشترك فيها مع جورج أبيض كانت تلقى من الجماهير إقبالاً شديداً ، على عكس الليالى التى كانت تقدم فيها مسرحيات جورج خالية من الغناء وينفرد ببطولتها جورج أبيض ، فقد كان الإقبال عليها أقل بكثير[٢٩] . ففى "أوديب ملكاً" لحن للاستغاثة ولحن للحيرة ولحن للأسف وهو لحن على "مقام جهار كاه" تعبر فيه الجوقة عما حدث لأوديب :

ياله يوم له الطفل يشيب     وتكاد الشمس منه تظلم

لم نكن نحسب هذا ياأوديب أسفا ضاع العلا والشمم[٣٠]

ولقد قدم سلامة مسرحية "مى" فى موسمى ١٩١٤ ـ ١٩١٥ و١٩١٥ ـ ١٩١٦ وأضاف إليها أغانى جديدة بألحان جديدة حولتها كما قيل إلى أوبرا . وليس معنى ذلك أن المسرحية أصبحت أوبرا بالمعنى الغربى ، وانما معناه أن الغناء فيها هو الغالب على أدائها . ولقد أدى سلامة دوره فى غناء الشعر على المسرح حتى وفاته سنة ١٩١٧ . واستمر دوره بعد وفاته فإن الجمهور لم يتوقف عن الاستجابة للغناء على المسرح ، فقد كان نجاح سلامة أمام منافسه جورج أى نجاح المسرح الغنائى أو الشعر فى المسرح أمام المسرح الجدى تعبيراً عن رغبة الجمهور . لذا فإن جورج استمر يقدم الأوبريت مع ما يقدمه من مسرحيات فعرض أوبريت فيروز شاه سنة ١٩١٨ ، وغيرت منيرة المهدية طريقتها فى الغناء فى المقاهى والكباريهات إلى الغناء فى المسرح وقدمت أعمال سلامة حجازى المسرحية : "شهداء الغرام ، وعايدة ، وصدق الإخاء" . وتطورت عام ١٩١٧ لتقدم الأوبرا فمثلت كارمن وكارمينا كما قدمت عام ١٩١٩ عدداً من الأوبريتات . واستمرت فى عرض الأوبرات على الطريقة العربية للمسرح حتى اعتزالها عام ١٩٣٥ . ومن الغريب أنها قدمت عام ١٩٢٧ أوبرا "كليوباترا ومارك" وهو نفس العام الذى قدم فيه شوقى مسرحيته "مصرع كليوباترا" .

واستمر أولاد عكاشة يقدمون الأوبرات على الطريقة

المصرية ، وفى سنة ١٩٢٧ أعيد تقديم أوبريت "الباروكة" ومسرحية "فاتنة بغداد" .

ودخل نجيب الريحانى ميدان الغناء فقدم أوبريت "العشرة الطيبة" تمصير محمد تيمور . كما ظهرت فرقة الكسار وأمين صدقى سنة ١٩٢٠ معتمدة على الكوميديا والغناء فقدمت عدة مسرحيات ثم استقل الكسار بمسرحه سنة ١٩٢٥ .

ولعل الحدث المهم فى تاريخ الغناء على المسرح هو دخول سيد درويش عالم التلحين للأوبريتات ، فلحن أوبريتين "العشرة الطيبة" و"الباروكة" و"هدى" و"شهرزاد" ومسرحية "عبدالرحمن الناصر" كما دخل داود حسنى والخلعى عالم التلحين المسرحى ، وهكذا انفصل المغنى عن الملحن ، وبهذا الانفصال تغيرت لغة الشعر من فصيح إلى عامى وتحولت المسرحيات من التاريخى إلى الواقعى والشعبى ، وقد أدى هذا إلى الفصل بين العامية والفصحى فى المسرحيات فحين تكون المسرحية تاريخية تكون أغانيها فصيحة وحين تكون واقعية أو من التراث الشعبى تكون لغة أغانيها عامية ، هذا بالإضافة إلى غلبة العامية على المسرح منذ الحرب العالمية . فلم يكن يتوقع لمسرح تسود فيه منيرة المهدية وعلى الكسار والريحانى أن يعتمد على اللغة الفصحى . وسيادة العامية لا تنفى أن النصوص المسرحية قد غلب عليها اختلاط الغناء بالسرد بالقص .

ولقد غاب شوقى عن مصر فى الفترة مابين ١٩١٤ ـ ١٩١٩ وهى فترة نفيه إلى أسبانيا . فلم يشاهد الكثير من تطورات المسرح فى هذه الفترة وعندما عاد من أسبانيا كانت صورة التطورات الكثيرة التى حدثت فى المسرح واضحة تمام الوضوح أمامه. وقد تكونت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ وهى أهم فرقة فى المسرح العربى وأكثرها استقراراً ، وقد تداخل فى لغة مسرحياتها العامى والفصيح .

وفى سنة ١٩٢٦ انشقت فاطمة رشدى وعزيز عيد عن فرقة رمسيس وكونا فرقة باسم فاطمة رشدى . وفى هذا الجو العام للمسرح ألف شوقى مسرحيته "مصرع كليوباترا" لتقدمها فرقة رشدى بعد حوالى عام من إنشائها . لتبدأ حلقة جديدة للمسرح الشعرى تخرجنا من حلقة التمهيد للمسرح الشعرى إلى المسرح الشعرى نفسه بتقاليده وبنائه الذى أكد وجوده فى اللغة العربية ومن ثم فإن ريادة شوقى تصبح بمعنى جديد للريادة وهى ريادة التأصيل .

● ● ●

## هوامش الحلقة الأولى

(١) انظر محمود حامد شوكت . المسرحية فى شعر شوقى ، القاهرة ، دار الفكر العربى سنة ٤٩ ص ٤٨ ، شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، القاهرة ، دار المعارف سنة ١٩٦٣ ص ١٧٤ ، غنيمى هلال . النقد الأدبى الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩ ص ٦١٨ . أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٧٨ ، ص ٢٢٣ ، طه وادى ، شعر شوقى الغنائى والمسرحى . القاهرة : دار المعارف سنة ١٩٨٥ ، ص ٧٢ .

(٢) طه حسين ، حافظ وشوقى ـ القاهرة : سنة ١٩٣٣ ، ص ٢٠٢ .

(٣) مارون النقاش . المسرح العربى : دراسات ونصوص ، العدد الأول . اختيار وتقديم الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت : دار الثقافة ، سنة ١٩٦١ ، ص ٢٧٥ .

(٤) عباس محمود العقاد : قمبيز فى الميزان ، القاهرة ، المطبعة الجديدة ، ( د ت ) .

(٥) Metin, A., A History of Theater & Popular enter tainment in Turkey ( Ankara: Form, 1963 - 64 ), P.13 .

(٦) محمد عزيزة : الإسلام والمسرح . ترجمة رفيق الصبان . القاهرة : دار الهلال . ١٩٧١ . العدد ٢٤٣ . ص ٩٨ ـ ١٣٣ .

(٧) أنظر إدوارد لين : المصريون المحدثون ، شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر ، ترجمة عدلى طاهر نور ، القاهرة ، مطبعة الرسالة سنة ١٩٥١ ، ص ٢٩٠ ـ ٢٩١ .

(٨) المرجع نفسه . ص ٢٩٠ .

(٩) Marhnovitch, Nicholas N., The Turkish Theater, New York, Theater Arts Inc., 1933, pp. 13-16 .

(١٠) المرجع نفسه .

(١١) الأستاذ . جـ ٤١ ـ السنة الأولى : ٢١ ذى القعدة سنة ١٣١٠ ، ٦ يونيو سنة ١٨٩٣ .

(١٢) أبو زيد على إبراهيم : خيال الظل ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٥٥ .

(١٣) ابن دانيال : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، سنة ١٩٦٣ . ص ٢١٧ .

(١٤) المرجع نفسه ص ١٧٦ .

(١٥) لين ، المرجع السابق ، ص ٣٤٣ ـ ٣٥٨ .

(١٦) مارون النقاش ، المصدر السابق ، ص ٤١ .

(١٧) محمد عثمان جلال ، دراسات ونصوص ، عدد ٤ ، اختيار وتقديم ذكتور محمد يوسف نجم ؛ بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ٣٣٩ .

(١٨) النقاش ، سليم ، المسرح العربى ، دراسات ونصوص ، رقم ٥ ، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم ، بيروت . دار الثقافة ، سنة ١٩٦٤ ، ص ١١ .

(١٩) خليل اليازجى ، المروءة والوفاء ، بيروت ؛ سنة ١٨٨٤ ، ص ٢ ، ٣ .

(٢٠) الشيخ أحمد أبوخليل القبانى ، دراسات ونصوص ، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم . بيروت : دار الثقافة سنة ١٩٦٣ ، ص ٣٤٩ ـ ٣٥٠ .

(٢١) انظر يوسف اسعد داغر ، معجم المسرحيات العربية والمعربة . ١٨٤٨ ـ ١٩٧٥ . بغداد : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٧٥ .
(٢٢) نجم . المسرحية فى الأدب العربى ، مرجع سابق ، ص ٣٥٧ .
(٢٣) المرجع نفسه ص ٣٦٠ .

(٢٤) المرجع نفسه .
(٢٥) إدوار حنين : شوقى على المسرح ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية سنة ١٩٣٦ ، ص ٧١ .

(٢٦) احمد شوقى ، على بك الكبير ، أو فيما هى دولة المماليك . القاهرة : مطبعة المهندس . سنة ١٣١١ هـ .

(٢٧) نشرت "البخيلة" نشرتين إحداهما فى مجلة الدوحة ، أعداد مارس ، وإبريل ، ومايو ١٩٨١ ، والثانية تحقيق سعد درويش القاهرة : الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ .

(٢٨) سعاد ابيض ، جروج ابيض ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ١١٩ .

(٢٩) محمود احمد الخضى ، الشيخ سلامة حجازى . القاهرة : دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٨ ، ص ١٩١ .
(٣٠) المرجع نفسه . ص ١٩٢ .

## الحلقة الثانية

# التأصيل

## شوقى والشعر المسرحى

المسرح الشعرى عمل صعب لأنه يتحرك فى منطقتين ؛ دائرة المسرح ودائرة الشعر ، ولكى تنجح المسرحية الشعرية عليها أن تتفوق فى هاتين المنطقتين . وقد يتفوق الشعر بمفرده فى مسرحية فلا يكون ذلك مدعاة لنجاحها وكذلك العكس صحيح . ومن هنا كانت الصعوبة التى واجهت كتاب المسرح الشعرى . فهناك كتّاب مسرحيون لم يكونوا شعراء متميزين سقطت أعمالهم وكان ضعف الشعر سبباً لذلك السقوط كما كان هناك شعراء مجيدون سقطت أعمالهم لأنها لم تكن ناجحة فنياً . ومن هنا فإن حركة المسرح الشعرى لم تخرج عن دائرة الحركة الشعرية والمسرحية . لذا إن أراد الكاتب المسرحى أن ينجح فإن عليه أن يكون شاعراً من شعراء جيله وواحدا من المسرحيين . الشعر على المسرح ليس هواية ولكنه قدرة متمكنة تفرض نفسها على الجمهور .

وليس من بين كتّاب العرب الذين كتبوا للمسرح من سلمت له قيادة الشعر وإمارته ، وأعترف له بالسبق فى

عالم الشعر والتفوق على أبناء جيله بإجماع منقطع النظير كما حدث لشوقى . ويكاد يكون هناك إجماع أيضاً على أن شعر شوقى المسرحى قد وصل الى قمة شعرية عليا . وشعره فى هذه المسرحيات يمثل المرحلة الأخيرة فى تطوره الشعرى . وهو يسير فى خطين أساسيين ، يسيران مع طبيعة المرحلة التى كتب فيها شوقى مسرحه وهما : التيار الواقعى والرومانسى ، وقد برز التيار الواقعى بقوة إبان الحرب العالمية تحت اسم مذهب الحقيقة وفى الوقت نفسه كانت الحركة الواقعية تبرز فى ميدان المسرح .

وقد عبرت عن هذا التيار مسرحيتا "البخيلة" و"الست هدى" ، وإن كانت البخيلة لم تخرج كثيراً عن الرومانسية فهى تمجد الحب وتنتصر له . أما الاتجاه الرومانسى فكان قد ظهر فى ميدان المسرح قوياً مع إنشاء سلامة حجازى مسرحه سنة ١٩٠٥ . كما برز واضحاً مع ظهور صحيفة "الجريدة" وأصبحت له السيادة فى العشرينات ، وتمثل فى شعراء هاجموا شوقى كما تمثل فى شعراء آخرين دافعوا عنه . كما تمثل فى شعر شوقى المسرحى ، فى خمس من مسرحياته وهى جميعا تمجد الحب وتغنى له وتجعله أساسا تبنى عليه أزمة هذه المسرحيات . فلقد حاول شوقى أن يقيم أعمالا تراجيدية وكوميدية متصلة بالعالم المحيط به .

## بين التراجيديا والكوميديا

في بنية أعمال شوقي المسرحية يمكن وضع خطوط فاصلة بين أعماله ، فمسرحيات كليوباترا ومجنون ليلى وعنترة وقمبيز وعلى بك الكبير تختلف عن مسرحيتى البخيلة والست هدى . ويمكن أن نسمى المجموعة الأولى من مسرحياته تراجيديات بينما نسمى المجموعة الثانية وهما مسرحيتا البخيلة والست هدى من نوع الكوميديا . ومن الخير أن نذكر هنا أن مسرحية عنترة لم تحقق الشكل التراجيدى وانما خرجت عنه لتبقى حاملة البذرة الأصيلة للشخصية ، والحدث فى السيرة الشعبية .

### التـراجيـديـا

ولا أريد أن يتبادر للذهن أن مسرحيات المجموعة الأولى أى التراجيديات متصلة بالغرب اتصالا وثيقا مباشرا ، وأنها تترسم خطى الأعمال المسرحية الغربية ولكن ما يراد بها هنا أنها تتصل بالتراث الغربى من خلال التطور الذى حدث للنص المسرحى فى مصر والذى جعل من التراجيديا العربية ذات صورة مختلفة عن التراجيديا الغربية ؛ فكانت أكثر اتصالا بالذوق العربى من حيث الغناء والسرد والقص . واذا كانت هذه الأعمال تختلف إلى حد ما عن الأعمال المسرحية الغربية فلماذا اخترت

لها مصطلح تراجيديا ؟ ذلك لأن التراجيديا ليست شكلا واحدا وانما تعددت أشكالها فهناك التراجيديا الأرسطية والتراجيديا اللاتينية ثم أخذت تتطور هذه التراجيديا لتأخذ فى العصر الحديث شكل الكلاسيكية الجديدة التى ظهرت فى فرنسا وظهر معها شكل آخر للتراجيديا وهى تراجيديا شكسبير . ودار صراع بين الكلاسيكية الجديدة وبين تراجيديات شكسبير فأيهما الأصح وأيهما الوريث للتراجيديا اليونانية ؟ هناك من عد "الكلاسيكية الجديدة كلاسيكية مزيفة . وأن الوريث الحقيقى لليونان هو شكسبير . وأن الوريث الحقيقى لشكسبير هى المسرحية البورجوازية القوية الجديدة"(١) .

وقد عدت الكلاسيكية الجديدة النسخة الارستقراطية للنظرية اليونانية وممارساتها أكثر منها إحياء لهما كما عد شكسبير ليس وريثًا للتراث اليونانى وإنما الممثل الرئيسى لنوع جديد من التراجيديا(٢) . ولم تتوقف التراجيديا عند حدود شكسبير وانما تعدتها الى المسرح الرومانى الذى قدم مفهوما جديدا للتراجيديا ثم ظهرت أكثر من مسرحية تراجيدية تمثل أكثر من اتجاه .

ومازالت التراجيديا حتى الآن تمثل حلم الكاتب المسرحى الذى يود أن يحققه . وكان شوقى واحدا من أولئك الكتّاب المسرحيين لقد حاول أن يقدم المسرحية التراجيدية ولكن بالشكل الذى يتلاءم مع عالمه ، لذا فإن الباحث عن أصول

تراجيدية لمسرح شوقى بعيداً عما قدمه التراث المسرحى العربى يجد نفسه فى مأزق ، فمرة هو كلاسيكى ومرة هو تابع لشكسبير ومرة ثالثة هو رومانسى غارق فى رومانسيته . الإمساك بأى خصيصة للمسرح الكلاسيكى أو مسرح شكسبير أو المسرح الرومانسى قد يجد لها أرضية يمكن تطبيقها على بعض ما يقدمه شوقى . ولكنها فى النهاية لا تقدم لنا شوقى بشكل يسهل معه فهمه ، فكل هذه العناصر تأكدت فى المسرح المصرى ولا يجد الجمهور غضاضة فى أن يكون الصراع فى المسرحية بين الحب والواجب ، ولا يرى أيضا غضاضة فى أن ينتصر الحب أو الواجب ، طالما أن قواعد الفرجة الأساسية التى تربطه بالمسرح موجودة . ويمكن أن تحدد لمسرح شوقى التراجيدى عناصره الأساسية ، فجميع هذه المسرحيات تستمد موضوعها من التراث . ويتعدد هذا التراث من تاريخى إلى شعبى . فمن التراث الشعبى كتب مسرحيته "مجنون ليلى" و"عنترة" . ومن التاريخ "قمبيز" و"كليوباترا" و"على بك الكبير" .

وهنا تبرز ظاهرة هامة وأساسية فى التراجيديا فى أنها ككل تراجيديا تعتمد على الصراع بين الفرد والقوى التى تريد أن تسيطر عليه . ومن هنا بنيت هذه التراجيديات على العاطفة ، كان الحب عنصرا أساسيا فيها والحب ولد الطريق نحو الموت ولقد كان الحب والموت الأساس الذى ساعد فى توجيه وظيفة النص .

بنى الصراع فى جميع مسرحيات شوقى على الحب ، وقد قامت مسرحية "مجنون ليلى" على حب قيس لليلى هذا الحب الذى لم يتحقق .. لقد تسبب الحب فى بعد ليلى عن قيس فقد رفضه أهلها لأنه شبب بها . وكان هذا الشعر مدعاة لفراقه عنها فقد حبب هذا الشعر ورداً فى الزواج منها وهيبها عليه فامتنعت عنه ، فوهبها للحب والشعر وقيس والألم :

ورد : ....

مُنْذُ حَوَتْ دارىَ لَيْلَى ما خَلَوْتَ من نَدَمْ

كانت إطافَتِى بَهَا        كالوَثَنِىِّ بالصَّنَمْ

ورُبَّمَا جِئْتُ فِرا        شَها فخانَتْنِى الْقَدَمْ

كأنَّها لِى مَحْرَمٌ        ولَيْس بيننا حَرَمْ

شِعْرُكَ ياقَيْسُ جَنَى        علىَّ واجْتَرَمْ

هَيَّبَهَا فامْتَنَعَتْ        كأنَّها صَيْدُ الْحَرَمْ

وَهَبْتُهَا لِلْحُبِّ والشِّعْرِ        وقَيْسٍ والأَلَمْ[٣]

وإذا كان الشعر قد وجه ورداً لليلى فإن حب قيس لليلى وجهته قوة كونية تحافظ على هذا الحب وترعاه كما تحافظ على ليلى وتصرف عنها هوى الزواج . كانت هذه القوة الكونية هى قوة الجنى الأموى شيطان قيس الذى لعب دوراً هاماً فى بناء النص المسرحى وفى الصراع الدائر فى المسرحية ، فهو الممسك بخيوط هذا الحب .

الأموى : وإنى لأكفل ليلى له ∴ وأصرفها عن هوى غيره
سهرت على طهر ليلى الزمان ∴ ولم أغمض العين عن طهره
صرفت عن الحب حتى الزواج ∴ وماقدس الله من سره
ولو أن عينى تشق القبور ∴ سهرت على الحب فى قبره
( ص ٧٣ )

ولم يكن ذلك مفاجأة فى النص ، وإنما بنى حديث الجنى على رؤية سابقة أعلنتها ليلى بعد أن رفضت قيساً وقبلت ورداً ثم ندمت فقد كان قرارها ليس فى يدها وإنما كان فى يد الجنى وأنها حين تكلمت كان كلامها هذيانا ، فهى لم تكن تملك وعيها ، فعبرت عن حالة عجزها هذه بأنها كأنما كانت مأسورة او كأن شيطاناً سلبها إرادتها فكان يقود لسانها .

ليلــى : ......
قالوا انظرى ما تحكمين فليتنى    ابصرت رشدى أو ملكت عنانى
مازلت أهذى بالوساوس ساعة    حتى قتلت اثنين بالهذيان
وكأننى مأسورة وكأنما    قد كان شيطان يقود لسانى
( ص ٧٠ )

ولقد كان الجنى حريصاً على أن يفرق بين ليلى وبين قيس حتى يجعل الحب ملتهباً بينهما وهو يظهر له بعد وفاة ليلى ويناديه ، ويرد عليه قيس سائلاً عمن يناديه فيخبره أنه الذى أوحى له حب ليلى .

الأمــوى : قيــس

قــيـس :    من الهاتف من    نادى الشريد المطرح

الأموى : أنا الذى أوحى إليك حب ليلى واقترح
( ص ٧٤ )

ويختلف الحب فى مسرحية "عنترة" عنه فى مسرحية "مجنون ليلى" وذلك باختلاف طبيعة الشخصيات .

فوظيفة قيس فى الحياة أنه شاعر وحين عشق تمزَّق تَمزُّق الشاعر الذى لا يرى فى الحياة غير العاطفة تجره نحو حبيبته ، سواء أكان يدفعه إليها قرينه الجنى أو يدفعه الحب المجرد . أما الحب فى مسرحية "عنترة" فهو ليس حباً تراجيدياً وإنما هو خارج عن الدائرة التراجيدية إلى السيرة ، فعنترة الفارس فى السيرة هو نفسه عنترة فى المسرحية : فارس أولاً وشاعر ثانياً . عبر شعره عن فروسيته وعن قوته وامتلأ التراث بقصة هذه الفروسية فى سيرة شعبية تعد واحدة من أهم إبداعات التراث الشعبى العربى ، ويأتى الشاعر فى حياة عنترة فى المرحلة الثانية ، فهو حين أحب واجه أعداءه بسيفه ودافع عن حبه دفاع الفارس عن حرمه . وحين يقتحم اللصوص أرض عبس وتخطف عبلة يهاجم عنترة اللصوص ويستعيد عبلة ويخاطبها بحبه فى حديث يبرز فيه المهند واليماني ويصبح فيه ليث الغاب وتكون عبلة لباته .

عنتـرة :

لبيك عبلة يافداك حياتى ناديِ يجبك مهندى وقناتى
لو رن صوتك فى جوانب حضرتى لبَّاك من شبح التراب رفاتى
البيد تحت يدى وتحتك ضيعة أنا ليث غابتها وأنت لباتى[٤]

ويصبح حدث المسرحية الأساسى هو محاولة الفارس عنترة الحصول على عبلة الجميلة والدفاع عنها ضد كل من يريدها ، وهو ينجح فى ذلك بقوته التى لا يضارعه فيها فارس من فرسان عصره .

ويختلف الحب فى "مصرع كليوباترا" عنه فى "عنترة" ، فهو حب ندِّين : قائد حاكم لروما لملكة تحكم مصر . الحب هنا يدخله صراع يقوم أساساً على حب الوطن . فروما ومصر مختلفان تربطهما مصالح ولكن بينهما عداء ، روما تريد أن تسيطر ومصر تريد أن تستقل ، وهنا تكون قوة الصراع : أيكون الإخلاص للحب أم للوطن ؟ هذا الصراع يحيط بأحداث المسرحية . وقد صور حابى شكل هذا الصراع وجدته فى محاولة لتجمع المصرى والأثينى فى مواجهة الرومان .

حابى ( لزينون يشير إلى ديون وليسياس )

| | |
|---|---|
| أخى هذا أثينى | وخلّى ذاك مقدونى |
| كلا الخلين ذو جد | بأرض النيل مدفون |
| فليسا فى هوى مصر | وفى طاعتها دونى |
| ورثنا الوطن الغالى | بالجنس وبالدين |
| ولم نصبر على حكم | لرومية ملعون |
| ولسنا حزب أكتاف | ولسنا حزب أنطون[٥] |

وقد ارتفع هذا الصراع فى قلب كل من العاشقين كليوباترا وأنطونيو . وقد عبرت عنه كليوباترا حين خرجت بجندها فى معركة أكتيوم تاركة أنطونيو يواجه مصيره ضد أوكتافيو . كان

تبرير كليوباترا لتركها له أنها تخذل حبيبها فى سبيل نصرة مصر .

كليوباترا : .....

وتبينت أن روما إذا زا    لت عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت فى عاصف ، سللت شراعى    منه فانسلت البوارج إثرى
خلصت من رحا القتال ومما    يلحق السفن من دمار وأسر
فنسيت الهوى ونصرة أنطنـ    يوس حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبى    وأبا صبيتى وعونى وذخرى
والذى ضيع العروش وضحى    فى سبيلى بألف قطر وقطر
موقف يعجب العلا كنت فيه    بنت مصر وكنت ملكة مصر
( ص ١٨ ـ ١٩ )

وكما عانت كليوباترا الصراع بين حبها لحبيبها وحبها لوطنها عانى أنطونيو نفس هذا الصراع ، فهو يقف بجوار كليوباترا محارباً لأوكتافيو أى أن الرومان يحاربون الرومان ، وقد انهزم جيشه فهرب ويقف أمام عبده أوروس الذى يحاول أن يخفف عنه الهزيمة فيرد عليه أنطونيو بأنه لم يكن جباناً فى حربه وما أن عهد الهوى ، وأنه مازال ابن روما المخلص :

أنطونيـو :

إذن لم أكن فى الوغى بالجبان
ولا خنت أوروس عهد الهوى
وتشهد أنى أنطونيوس
وأنى ابن روما وأنى الفتى
فإن عشت عشت نقى الجبين
وإن مت مت كريم الثنا

ثم يخبر بخبر كاذب بأن كليوباترا قد انتحرت فيعيش

احزاناً : لقد خسر روما وخسر حبيبته ، فهو يحدِّث روما يسألها المغفرة :

روما حنانك واغفرى لفتاك    اواه منك وآه ماأقساك

ثم يحدِّث كليوباترا فى الوقت نفسه يسألها المغفرة ايضاً :

صفحاً كلوباترا فربت زلة    قد كنت تغتفرين حين أراك

(ص ٥٤ - ٥٥ )

لقد ادرك أن أمره قد انتهى . أنهاه الحب . بعد أن كان قائداً للجيوش براً وبحراً انتهى به الأمر إلى أن يقوده جفنا كليوباترا :

قدت الجحافل والبوارج قادراً    مالى ضعفت فقادنى جفناك

لقد حدد الحب بداية المأساة ونهايتها وكانت العاطفة هنا قوية لتحدد مسار الصراع وتتجه به نحو المأساة .

ولقد لعب الحب دوراً مهماً ايضاً فى مسرحية على بك الكبير ، بدأ بشراء على بك "أمال" الجارية الشركسية ، فحقد عليه مملوكه مراد بك . إذ أراد أن يشتريها من والدها مصطفى .

مراد بك : قم مصطفى .. هذه الحسناء تعجبنى
اليس يكفيك فيها ألف دينار

مصطفى : ألف قبلت

مراد بك : إذن تأتيك كاملة

فاخرج ببنتك واحملها إلى دارى[٦]

ثم يأتى علي بك فتعجبه آمال فيعرض على أبيها أن يتزوجها منه بدلاً من شرائها وبهذا يتغير وضعها من فتاة معروضة للبيع فى سوق الرقيق إلى سلطانة لمصر . وحين يلتقى مراد بآمال فى قصر على بك يعلن أنه ليس ابناً لعلى بك وأنه ليس هناك شىء يمنعه من أن يحبها ، فهو يرى شأنه فوق شأن محمد بك أبوالدهب وأنه لا يقل مكانة عن على بك .

مراد بك :

قد عرفناك ياأميرتى أمس التقينا فى معرض الجلاب
ذهبت لأشرى فاشترانى وباعنى غزال بسهم المقلتين رمانى
هممت ولكن صاحب الصيد ردنى وصيّر سلطان البلاد مكانى
ولم يدر أنى فوق شأن محمد وشأن علىّ فى الرياسة شانى
إذا ماحوتنى كفة رجح الذى رمى بى فى ميزانه فحوانى
وجاء على فاشترى .....

( ص ٤١ )

وماكان منه إلا أن انضم إلى معسكر محمد بك أبوالدهب فى حربه ضد على بك ليكون أقسى أعدائه عليه ، بل إنه لا يتردد فى أن يشير بقتله ، ويعيش على بك صراعاً نفسياً مؤلماً من خيانة مراد بك :

رباه مابالى أبعد محمد وعقوقه أشقى بكيد مراد

( ص ٧٣ )

ويقود مراد الجيش ضد على بك وقد جرح على بك فى

المعركة ، وفى اللحظة التى يعلن فيها قدوم على بك جريحاً يأتى النخاس مصطفى اليسرجى ليبلغ مراداً أنه أبوه وأن أمال هى أخته .

مصطفى : أنت تحبها ؟

مراد بك : أجـل

مصطفى : أنـت ؟

مراد بك : أجـل

مصطفى : حذار يامراد من هذا الهوى

مراد بك : ولم ؟ ما أمال ؟ أهى من دمى ؟ أم هى لحمى ؟
مصطفى : هى والله هما

مراد بك : أختى ؟

مصطفى : أجل أختك ( ص ٩٦ )

وهنا يتغير مسار الحديث ليدفعه إلى حركة جديدة ولكن فى ملاقاة الموت .

● ● ●

وعلاقة الحب هنا مختلفة تماماً عن علاقة الحب الأساسية التى بنيت عليها مسرحية "قمبيز" . بطلتها نتيتاس ابنة فرعون الذى قتله أمازيس وتولى عرش مصر مكانه ، كانت تعيش علاقة حب مع تاسو أحد قواد أبيها . وبعد مقتله حول تاسو عاطفته نحو نفريت ابنة الفرعون الجديد . وتبدأ

الأحداث بطلب قمبيز أن يتزوج من نفريت فترفض الزواج منه وتتقدم نتيتاس إلى الملك تطلب منه أن تذهب بديلاً عن ابنته إلى ملك فارس حتى لا يغضب فيهاجم مصر ، وهى على استعداد لأن تضحى بنفسها فى سبيل مصر .

نتيتاس : .....

( مستمـرة )

جئـت أفدى وطنـى من سيف قمبيز ونـاره
جئت أفـدى وطنى مـن دنس الفتح وعـاره

فرعون : ماذا تقولين فيم جئت ؟ قمبيز ؟ الفتح ؟ مصر ؟ فارس ؟

نتيتاس : نفريت تأبى المسير هب
لى مكانها منك يأمازس

فرعون : أنت التى تذهبين

نتيتاس : لم لا ؟

لقد تحول حب نتيتاس إلى مأساة لها ولشعبها فلقد اكتشف قمبيز أن فرعون مصر قد خدعه وأن ابنته رفضته فقرر أن يغزو مصر .

ولقد تم الحدث الأساسى فى المسرحية بعد رحلتها إلى فارس لتكتمل مأساة النص المسرحى . وليبدأ تطور هام فى بنية الحدث المسرحى ليحوله الى تراجيديا ألا وهى الموت

وهو ما حدث فى التراجيديات الأربعة .

## المـوت

يلعب الموت فى جميع مسرحيات شوقى الشعرية دورا هاما غير أنه قد حول أربعا منها إلى تراجيديات . بينما لم تتحول مسرحية عنترة الى تراجيديا فالموت لم يمثل فيها مأساة للبطل ؛ فعنترة بطل قوى قادر كان يصنع الموت وينزله على أعدائه ولم تظهر عليه لحظة ضعف يسقط فيها . كان الحب بيده فى كل نازلة . إذا ما اقتحمته الأحداث كان القوى القادر على إنقاذ الموقف بسيفه "وباختصار فإن التراجيديا لا تتعامل مع الأبطال المقدامين مثل أخيل دون كعب قدمه . رجل صلب العود يمكننا أن نقول إنه ممسوس بقوة كونية حتى إنه لا يمكن أن يصيبه أذى . إن هذا الرجل ليس بطلا تراجيديا"(٧) . وعنترة لم يكن يقل بطولة عن أخيل . لذا فهو ليس بطلاً تراجيديا ولم يسقط فى النص المسرحى سقطة تراجيدية واحدة .

وعلاقته بالموت فى المسرحية هى علاقة لم تخرج به عن كونه بطلاً لسيرة . فالموت لم يكن يمثل مأساة فعل تراجيدى مرير بقدر ما يكشف عن بطولة خارقة لبطل هو فى الأصل بطل لسيرة شعبية تحول إلى مسرحية دون أن يحدث فى البطل تغيير يذكر . الموت يمثل انتصار البطل وهذا يختلف عن الموت فى مسرحيتى "البخيلة" و"الست هدى" . لقد كان

الموت فيهما امتداداً للحركة الكوميدية .

لم يكن موت نظيفة البخيلة يمثل مأساة بقدر ما يمثل حلا لأزمة جمال حفيدها وحسنى خادمتها . ويصبح الموت خفيف التأثير على النفس مدعاة للإحساس بالسخرية الناجمة من حركة الفعل من تناقض الحدث .

وكان موت الست هدى فاجعة ضاحكة لزوجها العجيزى الطامع فى ثروتها . لقد كانت خيبة أمله جزءاً من بناء حدث الملهاة المسرحية . ويختلف الموت فى هاتين المسرحيتين عنه فى مسرحياته الأربع ، "مجنون ليلى" ، و"مصرع كليوباترا" ، و"على بك الكبير" و"قمبيز" . فهو جزء أساسى من الفعل التراجيدى فهو يمثل الفعل الجليل الذى يعد واحدا من أهم أسس التراجيديا . ولا يعنى هذا أن التراجيديا لابد أن تنتهى بالموت فليس من الضرورة أن يصنع الموت المأساة ، ففى مسرحية "الملك أوديب" لسوفوكل لا يمثل موت جيوكاستا أم أوديب ذروة الفاجعة فى المأساة وانما يمثلها فقء أوديب لعينيه وتغير حاله من السعادة إلى الشقاء من ملك حاكم صاحب قيادة إلى منبوذ أعمى مستحق للعطف والشفقة .

● ● ●

لقد قتل الحب ليلى فى مسرحية "مجنون ليلى" فكان الحب دافعا لخلق المرارة المأساوية التى تدفع بالفتاة الى

الموت دون أن يتحقق حبها وهى تستشعر مأساتها بقوة فما أصابها هو وهم العادة ، فإن المجتمع خلق المأساة ، فتحس أنه لم تعذب بالحب قبلها عذراء ولا بعدها فحبها أقوى من أن توقفه أو يوقفه مجتمع مع أنه لن يتحقق :

لا الحواميم تصرف الجن عنا حين تتلى ولا رقى السحر تجدى
أبقيس وبى هوى عبقرى ضاع فيه الرقى وحار المفدى
ما سلاحاه حين يقتل إلا من عفاف ومن وفاء بعهد
لم تعذب بالحب عذراء قبلى كعذابى ولن تعذب بعدى[8]

ويكون موتها مأساة لرجلين لزوجها ورد ولحبيبها قيس ؛ فورد يشعر أنه قد جلب على نفسه وعلى قيس الشقاء كلاهما يحب ليلى وكلاهما لا يحظى بليلى فهى عند الزوج جسد بغير الروح ، وهى عند الحبيب روح بغير الجسد ، وكلاهما يريد الروح والجسد . وحين تموت يقف الزوج بين الناس فلا يعزيه أحد وتبدو على وجههم البغضاء متهمة إياه بأنه صانع مأساة ليلى وقيس . ويعبر عن ذلك أحد أصدقائه فى حديثه له :

لقد أحسنت يــاورد ومـا للنـاس إحســـان
يعـزون أبـا ليلـى ومـا عـزاك إنســـان
بل أنظر ترهم أقسى عليك اليوم ما كانوا
على الأوجـه بغضـاء وفـى الأعيـن عــدوان
( ص ١٠٥ )

ويتحمل الرجل على مضض كل هذه التهم . ويرضيه إيمانه بأن ذلك ليس حقيقة :

ليسأل الناس قبر ليلى فإن فى قبرها الجوابا
( ص ١٠٦ )

وإذا كان ورد قد وجد لنفسه عزاء فان قيسا لم يجد لنفسه مثل هذا العزاء . لقد كان يشعر بحدوث الفجيعة : فهو يقول لبشر :

لا ، لا تجم ولا تخف شيئا أنا يابشر بالفجيعة شاعر
خلجت قبل نلتقى عينى اليسرى وريع الفؤاد روعة طائر
( ص ١١٧ )

ويعرف قبر حبيبته بإحساسه وعزف الرياح :

عرفت القبور بعزف الرياح ودل على نفسه الموضع

ويعيش لحظة حزينة يأتيه فيها قرينه الأموى ليؤكد أنه هو الذى أوحى له بحب ليلى ووجهه نحوها :

أنا الذى أوحى إليك حب ليلى واقترح

ويرفضه قيس لأنه هو الذى تسبب فى المأساة وجعله يقول شعرا يخدش ليلى :

لولاك ما بحت بما خـدش ليلـى وجـــرح
كأنـه فى عرضهـا زيت على الثوب سرح
( ص ١٢٠ )

ويشعر قيس بالموت ويسعد له فهو سيرقد مع ليلى فى ثرى نجد ثم يسمع صوتا ضئيلا كأنما هو خارج من القبر يدعوه إليها :

..... تنـادينـى من قبـرهـا باسمـى
لبيــك يـاليلـى بـالــروح والجسـم
( ص ١٢٤ )

ثم يسمع أصواتا تردد اسمه واسم ليلى لتكون فى ذلك النهاية وهى نهاية لمأساة هى فى أصلها تراجيديا تحقق فعلها بمرارة عميقة كان الموت يمثل فيها ذروة للنهاية .

● ● ●

وكان الموت فى مسرحية مصرع كليوباترا يمثل أيضا ذروة النهاية فقد بنى موت على موت وكان الحب سبباً له .

لقد انهزم أنطونيو وفى عذاب هذه الهزيمة أبلغ خبرا بأن كليوباترا قد ماتت فضاقت الدنيا فى عينيه : لقد خسر روما وخسر كليوباترا ؛ الوطن والحبيبة . لقد فقد بذلك أسباب الحياة وهو لا يقبل أن يعيش مع الأذى حياته ذليلا :

فكيف مقامى ياأوروس على الأذى وصبرى على العيش الذليل المكدر
( ص ٥٧ )

ويعجز أنطونيو عن أن يتخلص من اذاه بالانتحار فيطلب من عبده أوروس أن يساعده على ذلك بقتله ويقدم له ثمن فعلته سيفه ودرعه . لم تعجب العبد مقالة سيده فيقتل نفسه ليرى سيده مدى إخلاصه له :

لقد جاد لى بالسيف والدرع قيصر وجدت بأيام الحياة لقيصر

فما كان من أنطونيو الا أن استوعب الدرس فاندفع منتحرا ليسقط

على الأرض جريحا .

اوروس عفواً قد ذهبت ضحية    وجنى عليك ترددى الممقوت
فعلمت منى كيف يجبن قيصر    وعلمت منك العبد كيف يموت

ولم تكن كليوباترا تعلم شيئا عن أمره إن كان قد مات فى المعركة أو اسر : وتقف مع نفسها فى صراع لقد ذهب الحليف والحبيب وهى تخشى أن تنتهى إلى أن تذهب الى روما سبية فيهان بذلك عرش مصر :

ابى لا العز خفت ولا المنايا    ولكن أن يسيروا بى سببا
أيوطأ بالمناسم تاج مصر    وثمت شعرة فى مفرقيا
( ص ٦٣ )

ويجد ثلاثة جنود أنطونيوس يئن من جراحه فيحمله اثنان منهم إلى كليوباترا ويموت بين يديها وهو يطلب منها أن تقبله فهو بطل لم تظفر الحرب به غير أنه تحت لواء الحب مات ، وتبكيه كليوباترا ليكون موته دافعا لها للإسراع بالانتحار ، ولكنها مع ذلك تحاول أن تجد طريقا قبل الإقدام على الانتحار فلا تجده ، فتقرر الانتحار فالموت هو خلاصها من مأزقها وهو نهاية مأساتها لتلتقى بحبيبها أنطونيو :

وكأن إغماض الجفون تناعس    وكأن رقدتى اضطجاع دلال
سربى إلى أنطونيو فى نضرتى    ورواء جلبابى وزينة حالى
( ص ١٩ )

ويكون موتها بداية مأساة شعب بكامله فمصرع كليوباترا هى تراجيديا مصر .

وتلتقى مسرحية على بك الكبير مع مصرع كليوباترا بأن لعب الموت نفس الدور ؛ فقد انتهى الموت بمأساة لمصر .

لقد دفع حب مراد لآمال التى لم يكن يعرف أنها أخته إلى تغيير مصير على بك فقد تحول إلى عدو له ووقف بجانب محمد بك أبو الدهب وانتهى به الأمر إلى جرحه لعلى بك جرحا مميتا اكتشف بعده أن آمال أخته وأنه لم يكن هناك مبرر لغيرته . لقد حاول أن يقتله بوعى منه لأسباب هذا القتل فإذا به يكتشف أن هذا الوعى كان بناء مغلوطا فى رؤيته للواقع . فقد قتل أباه فى المعركة . ويكشف الأب مأساته ومأساة ابنه وابنته فقد باع ابنه ثم ابنته وانتهى به الأمر أن يقتل على يد ابنه فيطلب الابن من أبيه أن يعفو عنه .

مراد بك : أعف أبى عنى أتعفو ياأبى

الأب : القلب عنك وعن السيف عفا
بل اعف يامراد عن أبٍ باعك طفلاً كبيعة الدمى
( ص ٦٧ )

ولا تنتهى المأساة عند موت الأب إذ يحمل على بك مجروحا محمولا على سرير من جريد فيوضع فى ناحية من الساحة ويدخل عليه محمد بك أبوالدهب الذى يشفق على سيده ومربيه . فيطلب على بك منه أن يقتل مراداً لأنه خائن ثم يلمح آمالا ومراد بك قادمين فتتقدم آمال متلهفة نحوه فيصدها ، متهما اياها بخيانته مع مراد ، فتخبره أنه أخوها

فتتغير عواطف على بك كما تتغير عواطف مراد بك فيخاطبه بياأبى ويطلب منه أن يعفو عنه ويهب له على بك جرائمه ويتركه إلى ضميره يعذبه . ويموت على بك ليبقى الوطن فى مأساة حكم المماليك .

● ● ●

ولقد تمركزت أحداث مسرحية "قمبيز" حول الموت الذى انطلق من وراء الحب والكبرياء .

بدأت مسرحية "قمبيز" والمأساة قد بدأت فنتيتاس تهرب من عالمها وتقبل التضحية بنفسها هربا من حبيبها الغادر تاسو . وكان هذا الهرب موجهاً للمأساة لتصل إلى ذروتها ، تذهب نتيتاس إلى أرض قمبيز فتكتشف أنه مريض مصاب بفصام ، فهو يسمع أصواتا ويصاب بصرع ويقتل أخته التى يتزوجها ويقتل أخاه شكاً فى خيانتهما ثم يكتشف بعد ذلك أن فرعون مصر خانه وأعطاه نتيتاس ابنة فرعون السابق بديلا عن ابنته .

فيغزو مصر لتبدأ سلسلة من المآسى على أرضها . تقتل نفريت ابنة الفرعون نفسها ، لأنها تسببت فى غزوه لأرضها ثم يقتل بسمتيك بن أمازس والمتولى العرش بعد أبيه ووقد رفضه عفو قمبيز .

قمبيـز :

تعال فرعـون بسمـا      تعال منـى ناحيـة

لقــد عفـوت مــرة وقد تكون الثانية

فرعون : لا مرحباً أمس ولا اليوم بعفو الطاغية .
( ص١٠٤ )

لقد حول الفرعون العلاقة بينه وبين قمبيز إلى علاقة بينه وبين مصر فإن قمبيز إذا كان قد قهر فرعون فهو لم يقهر مصر :

فرعـون :
كذا الدنيا تغير يابن كسرى فخفها إنها لا خير فيها
وهبك قهرتنى اقهرت مصرا ..............

قمبيز : أجل ووضعت سيفى فى بنيها

ويرفض فرعون منطقه فيأمر به قمبيز ليعود للأسر ويتحول بسماتيك الى بطل تراجيدى يقاوم الهزيمة ويرفضها حتى وهو فى الأسر .

قمبيز : ..........

أنظر إلى أين انحططت

فرعـون :
كـذبـت لـم ينحط للشرف الرفيع عمود
إن الجواهر فى التراب جواهر والأسد فى قفص الحديد أسود
( ص ١٠٦ )

وهنا تحضر نتيتاس لتواجه طغيان قمبيز ويعلن لها أنها أتت لتنقذ قومها ووطنها وتنقذه من غضب الأرض والسماء . ولكن قمبيز لا يهدأ ، يقتل فانيس القائد اليونانى الذى خان مصر ويدخل عليه الجند بتاسو فقد قبضوا عليه وهو يثير البلاد ويغرى القرى بالثورة وتغفر له نتيتاس فهو قد قضى حق وطنه فى الذود عنه ، وعزاؤها أنه يموت دفاعا عن وطنه ، لذا فهى تتخذ قرارها أن تترك قمبيز وتذهب إلى أرض طيبة والصعيد لتدعو للثورة وتحشر الدعاة وتجند الجنود لقهر أعداء مصر وراء الحدود .

نتيتاس : .........

وشفائى أنـك الـذا ئـد عن مصر المحامى
زل لتبقـى كـودادى مـت لتحيـا كغـرامـى
( ثم تتراجـع )
والآن إلى طيبة والصعيد لحشد الدعاة وحشد الجنود
وقهـر العـدو وإرغـامـه وقذف المغير وراء الحدود
( ص ١١٢ )

ويستمر الفعل فى الحركة لتتحول المسرحية من تراجيديا نتيتاس إلى تراجيديا مصر كلها فيطعن قمبيز عجل أبيس وهنا يدخل عجل أبيس ، ليصبح جزءا من مأساة شعب اغتصبت أرضه ومات أبطاله وديس دينه .

ويصاب قمبيز بعد قتله للعجل بلوثة عقلية ، يعذبه ضميره ويأخذه الهذيان وتطارده أشباح قتلاه . ينادى نتيتاس أن

تعود إلا أنه لا يستمر بل يطعن نفسه بخنجر . ولا تتوقف المسرحية بل تستمر لتوضح أن موت قمبيز كان من انتقام أبيس . وكانت هذه محاولة لتخفيف حدة المرارة من فعل الموت . ولكنه هدّأ حركة المأساة وجعلها بطيئة بهذا الموقف .

## الكوميديا

وإذا كانت الخطوط التى تفصل بين التراجيديا والكوميديا واضحة فإن استقلال العمل التراجيدى دون أن يدخله عنصر من عناصر الكوميديا ليس ضروريا وقد استخدم شوقى بعض عناصر الكوميديا بوضوح فى مسرحياته التراجيدية . ولقد كان أهم عنصر من عناصرها السخرية .

وفى مسرحية "مجنون ليلى" تحدثت ليلى وبشر عما حدث بين الظبى وقيس فقد دافع قيس عن ظبى صاده ذئب ، فقتله قيس فأخذ بشر يسخر من الموقف بأنهم حفروا للظبى قبراً وصلوا عليه وسقوا قبره بدموعهم . ويطلب من السامعين أن يدعوا عليه بالرحمة :

| | |
|---|---|
| حفرنا القبر للظبى | وقمنا فدفناه |
| وصلينا على الميت | وبالدمع سقيناه |
| فقولوا ولتقل ليلى | معى : يرحمه الله ( ص ١٦ ) |

وقد استجاب الموجودون للسخرية بالضحك . ولم تكن هذه السخرية ( زاعقة ) وانما كانت هادئة لا تبرز بقوة فى القراءة

قدر بروزها فى تمثيل النص وقد ينجح أداؤها فى خلق السخرية وقد لا ينجح .

غير أن اللقطة الساخرة الزاعقة كانت فى الفصل الرابع من المسرحية فى قرية من قرى الجن . وقد جمع الأموى شيطان قيس بنى الجن ليستقبلوا قيسا ، وبينما يحادثهم ويحادثونه عن قيس توقف عضرفوت ليسألهم إن كان بهم زكام فلم يشموا رائحة بشرى وليكشف لهم عن هذه الرائحة ورايه فيها فهو يرى أن الجو قد أنتن من ريح الآدمى . وأخذ النص يستخدم عنصر التناقض بين واقع الإنسان وما يراه الجنى منه وكيف يضيق به .

عضرفوت : بنى الجن اسمعوا أبكم زكام

جنـى : ولـم ؟

عضرفوت : نتنت لعمركمو الجواء

آخـر : ومافى الجـو ؟

عضرفوت : ريح آدمى

ففيه نتانة وله ذكـاء

إذا البشرى مر علىّ يوما فقد مرت علىّ الخنفساء

( ص ٧٤ ، ٧٥ )

ولا تسمح مأساة المجنون بجوها الحزين بسخرية أكثر من ذلك .

ولم تصاحب السخرية مسرحية "على بك الكبير" وإنما برزت فى الفصل الثالث من رؤية خادمين لعالم المماليك . وخرجت السخرية فى شكل سردى تكامل فى قصة . فقد أخذ الخادمان يرويان ما حدث لمصر من فوضى فى عهدهم ، فالعصر عصر جهالة وأصبح الوطن بلا دنيا ولا دين ويؤكد الثانى ما يقوله زميله ، فإن هذا البلد أحماله بلا عدد فكل يوم مطر من الضرائب : على الحمار وعلى الوتد وعلى اللجام وعلى برذعة الحمار ولبدته حتى إنه طبخ شاته وطفلتيها لأن المماليك لم يعفوها من ضرائبهم . وركز النص السخرية فى قصة كاملة يقصها الخادم الأول لزميله ، يؤكد له فيها أن ما حدث لزميله حدث له مع حماره . لقد خرج من طنطا متخفيا مع الليل مسبلا عليه طيلسانه فمر عليه اغا مدجج بالسلاح فى صورة شيطان فادعى أن الحمارة حمارته وأنه سرقها وضربه بكفه وأسقطه عن الحمارة وركبها إلا أن الحمارة تجبرت ونزلت الماء وأغرقت راكبها وغرقت معه .

الأول : ............

| | |
|---|---|
| وأبصرت عينـى وراء | الليـل أيـة القـــدر |
| حمـارتـى تـجـبـــرت | مـثـــل تجبـر البشـر |
| فأغـرقـــت راكبهـــا | وغـرقـت علـى الأثـــر |

( ص ٨٢ )

والسخرية هنا ليست سخرية حركة وانما سخرية من موقف سردى لا يمثل على خشبة المسرح .

وقد اعتمدت مسرحيتا "مجنون ليلى" و"قمبيز" على الشخصية الساخرة فى الكوميديا ، وكان التركيز على شخصية "أنشو" مضحك الملكة وهى شخصية عرفها المسرح الغربى كما عرفها الواقع العربى : شخصية البهلوان وكذلك شخصية الممثل المرتجل فى المحبظين وفى الأدباتية ينتزع السخرية من تناقض حركة الواقع ، فأنشو يقارن بين زينون العالم ـ الذى يقبل على علمه ويحاول الارتفاع فيه وبين الحمار بشكل منطقى وكأنه يقيس قضية على قضية ، مستخدما تبادل الألفاظ حين نقل النفوق من الحمار إلى الإنسان واستخدم الموت للحمار ، وذلك فى جملته "إذا ما نفقت ومات الحمار" وهو سؤال تؤدى إجابته إلى نتيجة للقياس "أبينك فرق وبين الحمار" ؟ إلا أن دور أنشو لا يطول ويمكن الاستغناء عنه . وفى مسرحية قمبيز حاول أن يقدم منظراً ليخفف حدة التوتر المأساوى فى النص .. فقدم حركة الأقزام وهم يسلون الفرعون إلا أن هذا المنظر يمكن أن تقدم المسرحية دونه . ثم قدم النص منظراً ساخراً قائماً على المفارقة ولكن من خلال السرد وذلك فى الفصل الثالث فى حوار بين رستم وحيدر من قواد قمبيز ، وهما يتحادثان عن الضمير فى سخرية ، يسأل حيدر عن معنى الضمير ومكانه فيرد عليه رستم بأنه بين القلب والكبد ثم يحرك رستم يده مشيرا الى بطنه : هنا الدجاج والحمام ويرد عليه حيدر بأن فيها كل ما يسرق أو يخطف من البلد من بط وأوز وحمار ووتد .

فيسأل رستم إن كان الضمير يبتلع وإن كانت له حوصلة ورجل ويد .

رستم :
هنا الدجاج والحمام هاهنا بلا عدد

حيدر :
والبط أيضاً والإو ز والحمار والوتد
وكل ما تسرق أو تخطف من هذا البلد

رستم : حيدر هل يجترع الضمير أو هل يزدرد
وهل له حوصلة وهل له رجل ويد ؟
( ص ١١٩ )

ولقد كانت هذه الجوانب ضرورية بالنسبة لشوقى ليقحمها فى النص التراجيدى فهو قد أراد أن يتسق مع ما يقدم على المسرح مما كان يمثل تقاليد خاصة به من إدخال عناصر الضحك على المأساة . لذا كانت عناصر الكوميديا باهتة يمكن الاستغناء عنها غير أن ذلك لا ينطبق على مسرحه الكوميدى الذى مثل جوانب حقيقية تدعو للضحك لما فيها من قدرة على السخرية من الواقع بشكل هزلى . ولقد اتضحت عناصر الكوميديا فى مسرحيته فى عنصرين أساسيين وهما السخرية والمغالاة فيما يمكن أن يسمى كوميديا سلوكية تحاول أن تنقد المجتمع فى بعض سلوكياته .

## السخريـــة

لقد فهم العرب القدماء كلمة كوميديا على أنها هجاء . وعند مقارنة ترجمة شكرى عياد الحديثة لـ "كتاب الشعر" لأرسطو بترجمة بشر بن متى القنائى السريانى يتضح هذا الفهم . ففى الفقرة الخامسة والسادسة من الترجمة الحديثة تذكر :

"فشعر الملاحم والتراجيديا ، وكذلك الكوميديا والشعر الديثورمبى وأكثر ما يكون من الصفر فى الناى واللعب بالتيثار ـ كل تلك بوجه عام ، أنواع من المحاكاة"[٩] .

والترجمة القديمة تذكر :

"فكل شعر وكل نشيد شعرى ننحى به ( هـ ) إما مديحا وإما هجاء ( و ) إما ديثورمبى الشعرى ونحو اكثر أوليطيقس وكل ماكان داخلا فى التشبه ومحاكاة صناعة الملاهى من الزمر والعود وغيره"[١٠] .

فلقد حددت ترجمة يونس بن متى مصطلح التراجيديا فأصبح المدح ، ومصطلح الكوميديا فأصبح الهجاء ، وقد عد هذا الفهم قصوراً وعجزاً عن الإدراك . ولا أرى فى ذلك أى قصور فعندما يترجم مصطلح لجماعة غريبة عن المصطلح فانها تترجمه الى أقرب الأشياء لديها . وأقرب الأشياء للتراجيديا هو المدح ، وأقرب الأشياء للكوميديا هو الهجاء . صحيح أنهما لا ينطبقان تمام الانطباق على نفس الفنين العربيين ، ولكنهما يلتقيان فى أن التراجيديا تعدد المحاسن

فسقطة البطل هى سقطة ممدوح ، بينما الكوميديا تستقصى المثالب والعيوب . وليس معنى ذلك أن التراجيديا لا تهجو ، ولكن الفارق فى الكوميديا أن الهجاء فيها أساسى ، إذ يتناول نقيصة فى الفرد أو المجتمع ويهجوها ويصبح النقيض هو الممدوح ، أما التراجيديا فإن المدح فيها أساسى ويصبح النقيض هو المهجو . والهجاء فيها لا يتم بالسخرية من المهجو ، وإنما بابراز نقيضه بشكل مأساوى ، أما فى الكوميديا فيتم الهجاء بعنصر هام من عناصرها وهو السخرية فبدون سخرية ليس هناك كوميديا . وقد قامت مسرحية "البخيلة" أساسا على السخرية من البخل وقد حرك البخل عناصر السخرية ، ولون صورة الحدث والشخصية فيها .

## (١) الحـــدث

تقوم مسرحية "البخيلة" أساسا على احتياج عزيز ـ حفيد نظيفه ـ إلى المال ويضطر إلى محاولة الزواج من فتاة يظن بأهلها الغنى ، وتكون مفارقة إذ أن أهل الفتاة قد افتقروا وهم يقبلونه زوجا لابنتهم لتصورهم أنه الوارث الوحيد لجدته .

يذهب عزيز إلى جدته التي تعيش مع خادمتها حُسْنَى التى تبنتها منذ الصغر . وتبرز السخرية من بخل نظيفة فى الصورة التى تظهر بها فهى تلبس ( جلابية ) من الشاش الابيض ومتعصبة بمنديل وفى رجلها قبقاب ، وأثاث بيتها دكة عليها شلتة ومخدات ثلاث : أرض الحجرة عارية من أى

بساط . تتألم حين تشتهى خادمتها لقمة القاضى ، وتغضب حين تعلم أن خادمتها تطبخ بامية بالعظم ، وتهدأ حين تعلم أنها جاءت هدية لها . وحين يأتى حفيدها ويسرق كيس نقودها وفيه ريالان وقطعة ذهبية يجن جنونها ، ويطلب منها الحفيد نقوداً وتسأله عن المال الذى أعطته له من قبل فيعتذر لها بأنه سُرق فتتعجب منه فإنه لم يلقها الا ويذكر لها مافعل النشال به وكان مالها حرام وفى الحوار يوضح جمال فى سخرية من جدته أن مالها محفوظ فى اللحاف والزنبيل وتحت ماء البئر فى برميل ، هذا المال الذى يحتاجه متوقف عن الحركة .

جمال : لم أقل مالك ياجدة سحت أو حرام
فلقد يسرق مال الله والبيت الحرام

لطيفة : العين ياجمال

نظيفة : لا تقولى . فما إلى مالك من سبيل
لعين حاسد ولا فضولى
مالك فى اللحاف والمنديل
مالك فى القفة والزنبيل
وتحت ماء البئر فى برميل ( ص ٤٣ )

ويتطور الحدث بين الحفيد والجدة ، فتطلب إليه أن يتزوج من ربيبتها فيرفض ، وتمرض الجدة فيعودها الأصدقاء ويزداد عذابها من المرض ويغمى عليها وتفيق ، ثم يعاودها الإغماء ويتمنى لها العائدون الخلاص من العذاب بالموت ،

ويسخر النص من البخل والبخلاء فلا يجعل روحها تصعد لبارئها إلا بعد أن تسمع صوت النقود فقد خطر خاطر لزهرة إحدى صديقاتها أن يجربوا أن يسمعوها صوت النقود حتى تصعد روحها إلى بارئها .

زهرة : أصغين مما جربوه فى الأسر
صوت الفلوس عند رأس المحتضر
إن كان فى دنياه بالبخل اشتهر    يسمعها فينطفى على الأثر
وكلما تأخرت عنه انتظر

وتموت الجدة وبموتها تتوقف السخرية وينتهى الهزل ليتحول الحدث من هجاء للبخل والسخرية منه ومن البخلاء إلى تمجيد للحب . فالمسرحية تتحول من كوميديا ساخرة الى مسرحية عاطفية . والجزء الثانى من الأحداث يبرز فيه حب حسنى لجمال فقد كتبت لها الجدة كل ما تملك من ثروة . ويجد جمال نفسه ضائعا وقد نفد كل شىء ، فتعيد إليه حسنى طائعة إرثه والمال الذى أخفته جدته فى البئر .

## ب ـ الشخصيـة

وتختلف مسرحية "الست هدى" عن "البخيلة" فى أن أحداثها لا تنقطع عن السخرية من الحرص والانتهازيين ، فالست هدى تزوجت أحد عشر رجلا كانوا جميعا يتزوجونها لفدادينها الثلاثين ، وكلما مات زوج أو طلقته أغرت الفدادين غيره بالزواج منها . لم يظهر منهم فى المسرحية سوى

رجلين ، العاشر وهو عبدالمنعم : محام كان سكيراً يطمع فى مالها ويطلب منها أن تبيع كل أرضها أو ترهنها ويختلفان فهدى ترفض الاستجابة له فيغضب ويكشف لها عن حقيقته التى لم تكن جاهلة بها فهو نفسه يسخر منها فهو لم يتزوجها لجمالها ولا لصغر سنها ولا لسواد عينيها :

عبدالمنعم :

إنـى لم أخطبك يا هـــدى لـفـــرط حسنـك<br>
ولا تـزوجـتـك يـــا صـغـيـرتـــى لـسـنـــك<br>
ولا وقعت فى البـلا ء لـســواد عينـــك

الست هدى : إذن لطينى بى تزوجت(١١)

وحين يحاول أن يضربها تتناول منه العصا وتأتى صديقاتها فيساعدنها على ضربه .

وتتطور الأحداث سريعا فيظهر بعد ذلك الزوج الحادى عشر بعد وفاة هدى يعدد ما يرثه منها . ويناى خادمها رضوان يسأله عن مكان ضيعة المرحومة فيخبره أنها فى منزل الباشا صفر .

وتبرز المفارقة فى سلوك الزوج المترقب للثروة فيفاجأ بخيبة أمل تجعله موضعا للرثاء بعد أن كان موضع غبطة من زملائه . فقد جاءه أصدقاؤه القريب منهم والبعيد . منهم الطامع فى كرمه ، والقادم طلبا لدين قديم فيحدث التحول فى الموقف حين يدخل ألمز أغا رسول الباشا ليخبره أن هدى قد تركت وصية كتبتها قبل الزواج بعام "وأشهدت مفتى القطر عليها وقاضى الإسلام "فالوصية مؤكدة ويستحيل نقضها .

قد كتبت فيها مصاغها لعشر من نساء الحارة . وتستمر خيبة الامل فى التصاعد حين يعلم أنها قد وقفت البيت وأثاثه لبهية بنت زوجها الأول ، ويتوقع أن تكون قد تركت طينها له ، فإذا بها قد أوقفته لبيت الله الحرام والروضة الشريفة قبر المصطفى عليه السلام فأسقط فى يده وقد ضاعت كل أحلامه وأخذ يصرخ :

يـارب بيتـك عنـى      وعـن نصيبـى غنـــى
وقـل لقبرك يرجــع      لـى ثـروتـى يانبـى
الطين أيضا قد مضى      وكـل شـــىء انقضـــى
يالأعـاجيـب الـقـضـاء ( ص ٦٥ )

وكما أصابته خيبة فقد انتهت الأحداث بخيبة أمل صحبته أيضا . فقد اختتمت المسرحية بحزن سليمان المرابى على ماله الذى أقرضه للزوج بسند فيتوجه الجميع إلى المرابى يطلبون منه أن يذهب ليأكل السند .

ولقد حددت السخرية شكل الشخصيات : ففى مسرحية البخيلة رسم صورة لشخصيتين من شخصياتها يهجو من خلالهما البخل . كانت الشخصية الأولى التى تناولتها بالهجاء هى شخصية الدكتور . لقد ظهر فى الفصل الأول من المسرحية رجال فى مقهى يقرأون صحيفة وقد وضح لدى الجميع سلوك الدكتور ، فهو بخيل يجلس يومه فى المقهى لا يطلب غير شيشة ، أما مرضاه فهو يلقاهم فى المقهى أو فى الطريق ، ومع أن الدكتور ليس الشخصية الرئيسية فى

المسرحية فإن المؤلف مهد به لنظيفة بطلتها فكلاهما من عالم واحد ، محب للمال حريص عليه ، ويتصل الطبيب بعفيفة فهو طبيبها وتخلق زيارته لها سخرية من عالم البخلاء .

أما نظيفة فلم تظهر فى الفصل الأول غير أن أحداثه قد بنيت عليها . فقد ظهر ابن اخيها فى المقهى مع سمسار زواج يرتب له أمر الزواج بفتاة ميسرة وكان شغل الناس فى المقهى هى الثروة التى يرثها حين تموت جدته . لقد قدم واقع جمال المبذر المسرف الجانب المناقض له ، وهى جدته الغنية البخيلة ، فرشاد السمسار يخاطب أخا الفتاة ـ التى تمثل مشروع زواج جمال ـ فيخبره بأن ثروته فى غد أو بعده تساوى ثروة وزيرين . وحين تظهر نظيفة تكشف فى حديث مع نفسها عن تعمق حبها المال . وتحاسب خادمتها حسابا عسيرا على ما يؤكل فى البيت فلا يدخل بيتها سوى العظم ، أما اللحم فهو يتعبها ، وكما تقتر على نفسها تقتر على حفيدها . وساعة موتها يستمر النص من السخرية منها وهجائها فهى تموت وآخر صوت تسمعه فى الحياة الدنيا هو صوت المال .

وبموتها تحدث المفارقة فى بنية النص فالجدة التى عاشت محرومة عاشقة لمالها ، وقد أدت بحفيدها الى الاستدانة ثم السرقة ، قد تحولت حياته بعد وفاتها الى سعادة له فقد تكشف حقيقة خطيبته التى ارادته لماله كما عرف حقيقة حب حسنى خادمة جدته لترفرف السعادة عليهما ويتغير وضعهما فيشربان فى أوان غالية ، البيرة المثلجة ظهر كل يوم ، أما

الأكل فهو العصيد والشواء .

وإذا كانت البخيلة قد أنهت حياة اثنين لسعادة ، فإن الست هدى كانت شقاء على أزواجها جميعا .

لقد تمركزت مسرحية "الست هدى" على شخصيتها . والنص يدفع للتعاطف معها فهى امرأة عجوز ولذا يطمع فيها الرجال ، وقد تحدثت عن تسعة من أزواجها ، ذكرتهم جميعا بسوء باستثناء الثالث منهم لم تذكره بخير أو بسوء . كان حديثها عن أزواجها الثمانية يمثل قصيدة هجائية فيهم جميعا . كان خيرهم جميعا زوجها الأول فهو لم يكن يطلب مالها ولم تكن أبعاديتها على باله ، ويبدو أنها أحبته فهى قد أوصت لابنته ببيتها ، غير أنها لم تتركه دون أن تسخر منه بذكرها أنه لم يكن يعنيه من أمر ممتلكاتها غير قبض الإيجار . ولأنها كانت تحبه فقد حزنت عليه وسألت الله أن يجعل الجنة مثواه ، اما زوجها الثانى فقد كان مفلسا وكان أبخر ، وأما زوجها الرابع فقد كان أديبا وقد هجت فيه الأدباء ودعاواهم ، فمن المفارقة أنه ، وهو الملقب بالكاتب البارع ، لم يكن سوى عاطل فى نظرها يكتب فى الصحف ويباهى وهو المفلس بأنه يبنى شخصا ويهدم آخر وقد يصبح المبنى أوضع منزلا وقد يصبح المهدوم أرفع شأنا :

قالوا أديب لم يروا مثله ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لى فاخترته ما اخترت إلا عاطلاً ضائعا
( ص ١٠ )

وكان الخامس يوزباشيا تدعى أنه كان لصا ، وأنه يريد مصاغها ويزين لها أن تبيع طينها . وتلعب أيضا المفارقة فى علاقة هدى بزوجها فهى تحبه وهو يحب طينها . فهو مقامر شريب خمر . وتزوجت هدى بالزوج السادس وهو موظف . وتأخذ فى هجاء الموظف والسخرية منه بشكل يكشف عن المفارقة فى علاقتهما . لقد كان خفيفا حلوا وإذا تولى فهى لا تدرى أيهما أنظف : جيبه أم قفاه . وترى أنه كان دعيا يدعو الى بيته رئيساً أو وزيراً ويظل بعدها أيضا صغيرا .

رحمة الله عليه ... كان جخاخا كبيرا
كل يوم يدع للبيت ... رئيساً أو وزيراً
ثم لا يرجع لى ... إلا كما كان صغيرا ( ص ١٣ )

كان مشغولا بطينها يأتيها كل يوم بزبون أو بسمسار لبيع لارض ، التى هى فى الحفظ والصون عندها . ماكان يقبلها مى وجنتها بل همه فى يدها يقبلها وعينه على خواتمها يحدث نفسه بنشلها .

وانتقلت هدى تصف الزوج السابع ، كان فقيهاً عالماً ، إلا أنه هجاء لم يسلم بدوره من هجاء الست هدى . كان غيوراً عليها لقد سد الشبابيك وسمر الكوى حتى لا تنظر منها فلا يراها أحد . تذكر هدى أنه لم يكن يذكر أبعاديتها وصيغتها ولكنه منذ تزوجها ما حل عقدة كيسه فهو يفضل الأكل من غير ماله . ويلسع النص الفقيه بتشبيه هدى لموقفه بأن كان يتصور بيتها الأزهر المعمور "فهناك جراية وهنا جراية" .

وتنتقل الست هدى إلى وصف زوجها الثامن فهو مقاول تهجو فيه المقاولين ، إذ إنه أيضا كان طامعا فى مالها يأكل منه ويحفظ ماله وتصور مشيته بمشية الحلوف .

أما الزوج التاسع فهو محام عاطل قل عمله وقل ماله ويظهر فى النص سكران ينادى هدى بأقذع ألفاظ السباب فهو يدعوها بعجوز النحس وبالعتيقة والبومة والقردة وجميزة الخط ، ويصف خديها بأنهما ضفدعتان وأذناها بعقربين وخطوط حاجبيها بدودتين .

لقد قامت العلاقة بين الست هدى وزوجها على كشف كل منهما للآخر لتبدو سوءاتهما فسخرية زوج هدى منها كان مؤديا لهجائها ، وفى الوقت نفسه كان دافعا للست هدى لتسخر منه أيضا فتهاجمه بأن الخاطبين خدعوها فيه فإنه ليس للفضل أهلا . فقد أصبح عالة عليها طفيليا يطلب مصاغها وطينها وهو مستهتر سكير . وتحدث المفارقة هنا فهو يهم ليضربها وإذا بها تقوم بضربه ومعها جمع من صديقاتها ، ولا يتوقفن عن ضربه حتى يعد هدى بأن يخرج من البيت دون رجعة فتتركه هدى وهى تصرخ فى وجهه بأنه اليوم طالق فقد كانت العصمة بيدها .

لا تظهر هدى بعد ذلك فى المسرحية وإنما يقوم الفصل الثالث على هجاء الزوج العاشر .

لقد سخر الفصل كله من العجيزى واعتمدت السخرية على

المفارقة فقد بدأ الفصل بفرحة لموت هدى وترقبه للميراث الذى يرثه منها وقد حضر جمع من أصدقائه الطامعين فيه يهنئونه على ميراثه وينتهى الموقف بأن يصاب بخيبة أمل إذ لم يحصل من ميراث هدى على شىء وحين يحاول صديقه الحلبى أن يطيب خاطره بكلمات عزاء ينفجر فيه ويهجم عليه .

لقد سخرت هدى من جميع أزواجها فى حياتها وسخرت من آخر زوج لها بعد وفاتها وجعلته أضحوكة الجميع فقد شاهدوا هدى وهى تسويه على النار حيا وهى فى قبرها . لقد حولت التركة التى يطمع فيها بعيدا عنه ونجحت فى السخرية منه كما نجح الموقف المسرحى فى السخرية من جميع أصدقاء العجيزى الذين جاءوا لتعزيته ، وفى الوقت نفسه تهنئته بالميراث ، فلقد حضر ضمن بداية الفصل ثلاثة رجال من أصدقائه . وأخذ الرجال الثلاثة يسخرون من العجيزى فلقد ورث ثروة ضخمة يشعرون أنه لا يستحقها ويذكر أحدهم مستكثرا عليه الثروة ساخرا منه واصفا إياه بالكلب والمغفل .

أصبح الكلب بعد أن كان يمشى
ينفض الجيب أكثر الناس مالا
( ص ٤٩ )

لقد تغير حال الزوج فى نظرهم بفضل هدى من الفقر الشديد إلى الغنى لقد كانت "هدى دجاجة باضت له فى القفص" .

ويتضح النفاق عليهم فما إن يظهر العجيزى حتى يأخذوا فى التملق والتقرب له .

ويدخل الشيخ الحلبى خطيب السيدة زينب فيسخرون منه . يذكر أحدهم أنه مزور يحل بالتقوى العقد ويذكر الآخر أنه مزواج وحين يدخل يقفون له احتراما وتأدبا ثم تزداد المفارقة لترتفع درجة السخرية من العجيزى ومن الموقف كله حين يحضر داود المغنى فقد جاء ليعزى وليهنىء ومعه زوجته فيخاف العجيزى الفضيحة من حضورهما وينزل إليهما ليصرفهما . ثم يحضر سليمان المرابى فيأخذ النص فى السخرية منه ، سخرية جادة باستخدامها للمفارقة فهو مسلم وابن مسلم . جده ولىّ من الأولياء بينما هو قد سبق اليهود فى الربا حتى لم يدع لأحد منهم مكانا بجواره :

محمد : مسلـم ؟

مصطفى : وابن مسلم وله جد بقلب الصعيد شيخ ولىّ .
لم يدع لليهود فى الحظ رزقاً ليس فى الخط غيره ربوى
( ص ٥٧ )

ولم تترك المسرحية أحداً منهم دون أن تسخر منه ، وقد بلغت السخرية حدها من الموقف حين حاول عامر السمسار أن يسخر من النشاشقى ، فاتهم النشاشقى أمه بأنها كانت تستخدمه حتى أنها من غرامها بالنشوق كانت تشتريه منه بالأكياس ، فيغضب عامر منه فهو يتناول أمه ذات الخدر ، ولا يرى مصطفى فى ذلك عارا وانما العار فى السمسرة ، ويتلاحم الاثنان فى معركة لا يفضها الا العجيزى نفسه ، وتتكامل السخرية من العجيزى ومن الحاضرين حين يحضر ليبلغه بوصية الست هدى ، لقد تمت السخرية هنا بمزيد من المغالاة .

## المغـالاة

كان عالم تراجيديا شوقى قادما من التاريخ ومن التراث الشعبى فهو عالم بعيد عن الواقع الحياتى لجمهور المشاهدين . وألفتهم له هى ألفة مصدرها معرفة بالتراث وارتباط المسرح بالتراث الشعبى حقيقة تاريخية . أما الكوميديا فعالمها الواقع ، ليس من حيث كونه واقعيا ، وانما من حيث كونه يقدم صورة مألوفة عن الواقع . فالكوميديا لا تقدم الواقع كما هو وانما تقدمه مجسدا مغاليا فيه . الواقع ليس بالضرورة مصدراً للإضحاك . فقد يكون مصدراً للبكاء فقط . أما الواقع المجسم المغالى فيه فهو يكون مصدراً للإضحاك ومصدراً للبكاء . فالمغالاة هى أساس الكوميديا وهى الكاشفة عن المفارقة المؤدية بدورها إلى السخرية من الواقع أو عليه ولقد اتضحت المغالاة فى جانبين : فى الحدث والشخصية .

المغالاد رضح المواقف التى سيبنى عليها الحدث ، وهى هنا تعتمد على المفارقة فى الموقف الذى يدفع إلى السخرية . وفى مسرحية "البخيلة" غالى شوقى فى تصوير البخل حتى تضخم ولكى يصنع ذلك كانت أداته المفارقة . فجمال حفيد البخيلة مسرف : جدته تملك الضياع والثروة ، وهو يفترش الأكياس ويرى الماس فى الأحلام فإذا ما استيقظ واجه الإفلاس فيأخذ فى الاستدانة : يستدين النحاس على امل ان يرده إلى ذهب .

وفى المقهى يشار إلى جمال بأنه الوارث المنتظر فيحوم حوله السمسار والمرابى ، وبينما المرابى يعلن أن الله ورسوله يبغض المرابين نراه يود أن يقرض جمال ألف جنيه ليحصل على ألفين فى نهاية السنة . وتتم السمسرة حول خطبته من فتاة . والمفارقة الغالبة فى بناء الحدث أنه يفكر فى خطبة الفتاة لغناها وهو الفقير .

وأهل الفتاة الذين يخفون فقرهم ، يوافقون على زواجه منها على أمل أن يرث ثروة جدته .

الحاجة إلى المال صنعت المواقف : فالفتى عزيز المفلس عندما يعرف بخبر الثروة يوافق رشاد السمسار على أن جمال صفقة ويعلن رأيه ويعلن موافقته على الصفقة بشكل مغالى فيه ، إذ يسأل السمسار أن يتم الصفقة وأن يخطب جمال له ولأخته زينب ولأم زينب وكل من يمت لهم بالنسب . وحين يعلم أهل الفتاة أن جدة جمال قد أوقفت الثروة لربيبتها وخادمتها حُسْنَى يفسخون الخطبة وتكون المفارقة أنها تعيد ثروة الجدة له .

وتدور المسرحية بعد ذلك فى مواقف مفارقة من علاقة الجدة بحفيدها الذى يسرقها . ثم فى لحظة موتها تكون المغالاة فى التعبير عن البخل وحب المال أن تموت الجدة حين تسمع صليل النقود ، إلا أن المسرحية تتغير بعد ذلك لتأخذ شكل الكوميديا الأخلاقية وتصبح المغالاة فى فعل

الفتاة وهى تعيد لجمال الإرث الذى ورثته عن جدته إليه مقبولة إذا قبلنا أن الحب يصنع الكثير من مثل هذه الأعمال لاسيما وأن الفتاة قد استطاعت بهذا الفعل المغالى فيه أن تقنع بأنها تحبه ثم يأتى فعل آخر مبنى عليه وهو الزواج منه .

وتتضح المغالاة فى الحدث فى مسرحية "الست هدى" ، فقد بنيت أحداث المسرحية على صفتين أساسيتين صنعتا المفارقة التى تمت بصورة مغالاة فيها لتحقق السخرية التى حققت الهجاء الصارخ وهما حرص هدى على المال وجشع أزواجها العشرة .

لقد قسمت الفصول الثلاثة للمسرحية إلى ثلاثة أحداث رئيسية : الأول حدث متجمع لحياة هدى مع أزواجها التسعة . لا يظهر فى بداية الفصل الأول منهم أحد فهى تحادث صديقتها زينب عنهم وتسرد لها قصة حياتها معهم بشكل يتضح فيه حرصها أمام جشعهم . لقد تحققت السخرية فى هذا الإطار من خلال المفارقة بين المواقف فهى حريصة وهم حريصون ، ولكل منهم غاية فى فعله فهى حريصة على الاحتفاظ بمالها ، وهم حريصون على الاحتفاظ بمالها ، أو على عدم احتفاظها بمالها وتزداد تركيبة الموقف الساخرة من خلال سردها الكاريكاتيرى المجسم للفعل وللإيحاء بالفعل . وهدى ليست حريصة على مالها فقط ولكنها حريصة أيضا على أنوثتها وكونها امرأة فهى تصغر نفسها وتؤكد جمالها . وهناك محاولة من شخصيات المسرحيات للمغالاة فى سن هدى فهى قد اشترت بيتها منذ ستين عاما أى أنها فى حوالى

الثمانين وفى الوقت نفسه تخبرها صديقتها زينب أن عمر صداقتهما أربعون عاما فترد عليها رافضة هذا العدد بأن عمر لقائهما لا يزيد على العشرين عاما ثم تأخذ فى سرد حكاية أزواجها . وعند حكاية الزوج الثانى تذكر أنه "كان عمرها عشرين عاما" وتكرر ذكر ذلك عند الحديث عن وفاة زوجها الرابع . وتؤكد هذا عند ذكر وفاة زوجها السابع والثامن أى أن المسرحية وهى تبدأ أحداثها مع الزوج التاسع لها تكون هدى مازالت فى العشرين من عمرها ، فكانت المغالاة هنا محققة للسخرية من واقع الشخصية فهدى الزوجة التى لم يطلقها زوج مات جميع أزواجها وهى حية ، والزوج الوحيد الذى طلقته هو زوجها التاسع بعد أن ضربته . ثمانية أزواج ماتوا وهدى مازالت فى العشرين . ويحدث تصرف من هدى مغالى فيه ليوضح مدى حرصها على أن توقف الزمن وتبقى فى العشرين : لقد حضرت جارات لها من الفتيات الصغيرات ذكرت إحداهن أن سنها بلغ عشرين عاما فتعجبت هدى كيف تكون فى العشرين ، إذن فماذا يكون سنها فردت الفتاة : ستون ثم استدركت بأنها فى الخمسين فردت هدى غاضبة معترضة لتؤكد أنها ابنة العشرين فردت الفتاة توافقها على أن عمرهما واحد "إذن ففى العشرين ياخالة أنت وأنا" ( ص ٢٤ ) . وقد أكدت الفتيات لها أنها مازالت الخالة الجميلة ليس عليها مشيب ولا اصفرار ولا تجاعيد ولا ذبول فهدى حريصة على أنوثتها لقد كان حرصها على ذلك أحد أساليبها لتبقى دائما الزوجة التى يحاول الأزواج الارتباط بها . ولقد عجز

الزوج الأخير أيضا عن النيل من هدى ، ففى الفصل الثانى برزت المغالاة الساخرة فى موقف الزوج من هدى ومحاولته الفاشلة فى الحصول على مالها وكان عقابه هذه المرة شديدا ومغاليا فيه ، ضرب حتى أعلن خروجه مطلقا بلا رجعة .

وفى الفصل الثالث كانت صورة زوجها الأخير مدعاة للرثاء بعد أن خدعته هدى بعد وفاتها بحرمانه من الميراث . كان تصرفها زائدا عن حد العقاب المعتاد ، وكان رد فعله مع غلوه فيه أمراً طبيعيا . لقد كانت المسرحية تسخر من رجل يتزوج امرأة فى الثمانين يتحمل حماقاتها وحرصها الزائد ثم تحرمه من الميراث .

لقد كان حرصها على المال ممثلا لحرصها على أنوثتها تجد فى المال أداتها لجذب الرجل لذا كان لابد أن تحرص على المال .

فمـا أكثـر عشاقـى ومـا أكثـر خطابـى
ولولا المال ماجاءوا أذلاء علـى بـابـى ( ص ٨ )

وكما كانت هدى شخصية قوية بشكل مغالى فيه فقد كانت نظيفة البخيلة مرسومة بشكل مغالى فيه ، الحرص الزائد على المال وحرص ابن أختها وحرص المحيطين به على الحصول عليه باستثناء الخادمة حسنى وكان موقفها بعد وفاة الجدة مؤثرا فى بنية النص الكوميدية ، فقد خففها وحولها إلى مسرحية أخلاقية رومانسية .

لقد غالت المسرحية فى صورة الجدة البخيلة كما غالت فى صورة الابن المسرف المحتاج لأموال الجدة . لقد خلقت العلاقة بين الحفيد ، الشاب المسرف ، وبين الجدة ، الكبيرة البخيلة ، المفارقة صانعة السخرية من الموقف بين الحفيد والجدة وبين الحفيد والسمسار وبين الحفيد وأهل خطيبته .

لم يتوقف النص عند حدود تقديم الجدة البخيلة وانما قدم لها صورة متوازية معها وهى صورة الدكتور ومع أن وجود الدكتور فى الفصل الأول بدا مقحما بين الجالسين فى المقهى فإنه مع تطور الحدث كان له دور مهم فهو طبيب الجدة وطبيب الحى . كان وجوده فى حد ذاته بشكل مغالى فى بخله وفى علاقته بمرضاه مدعاة للسخرية .

يذكر احد ابناء الحى أن الجوع خير من الأكل معه لقد قسم البيضة على أربعة أفراد وحين جىء بالشواء طلب من خادم أن يرفع طبق الشواء ، فقد كان فيه عيب لأنه قليل ، ومن بخله تفتح القهوة وتغلق على شيشته . يصفه أحد الغلمان فى المسرحية بجراح القطط . وحين يسأل إحدى النسوة عن حال زوجها تخبره انه منذ تناول العلاج ما خرج إلى عمله . ويتضح من حديث النسوة أنه طبيب فاشل ومع ذلك فهو يغالى فى الحديث عن نفسه فمرضاه تقوم عليهم يده بالشفاء قيام المسيح على المقعد .

لقد حققت المغالاة نجاحا للسخرية التى هى من أهم شروط الكوميديا .

## الغنـاء والغنائيـة

**لقد لعبت الغنائية دورا مهما فى جميع مسرحيات شوقى الشعرية باستثناء مسرحية "الست هدى" ، مما أدى بكثير من النقاد الى الحكم بأن شوقى لم يقدم فى مسرحياته سوى شعر غنائى . ويكاد يكون رأى شوقى ضيف معبرا خير تعبير عن هذه الآراء جميعا فهو يذكر :**

"ونحن لا نقف فى صف الحملات التى وجهت الى شوقى لاستخدام أوزان الشعر الغنائى ورواسبه المختلفة بل نحن نظن ظنا انه لو لم يصنع ذلك لسقطت تمثيلياته وخرجت على أذواق من يتكلمون الضاد . وما استطاعوا ان يسموها شعرا . ولا ان يسلكوها حتى فى عداد النظم"[١٢] . صحيح أن شوقى استخدم أوزان الشعر الغنائى ولكن ليس مرد جمال مسرحه أنه استخدم الشعر الغنائى ورواسبه المختلفة . وإلا لكان كل شاعر استخدم الشعر على المسرح قد حقق نجاحا . وليس ذلك بصحيح فلم تصل مسرحيات عزيز أباظة او محمود غنيم وعلى عبدالعظيم - مع قدراتهم الشعرية - المستوى الذى وصل إليه مسرح شوقى . فقد تفوق عليهم جميعا وعلى الشعر التقليدى بتفعيلاته وعروضه لانه شاعر متفوق أصلا . تفوق شاعرا من شعراء العصر على غيره من الشعراء . وتفوق شاعرا مسرحيا على من سبقوه ومن تابعوه ولا نوافق أيضا على ما يذهب اليه أحد النقاد من أننا لو جردنا مسرح شوقى من حوارد الغنائى وأغنياته فلن يتبقى شىء ذو بال"[٢]

فليس شعر شوقى المسرحى غناء كله ، وإنما اختلط فيه الغناء بالسرد بالقص فهى وحدة واحدة تمثل جزءا من البناء المسرحى الشعرى لدى شوقى ، كما تمثل تراث المسرح العربى وواقعه الذى عاشه شوقى . ومن هنا كانت ضرورة الاهتمام بالعناصر المسرحية الثلاثة التى أصبحت جزءا من طبيعة المسرح العربى .

ومن الجدير بالذكر هنا أن غنائية شوقى فى مسرحه لم تكن مفتعلة أو مفروضة على الموقف المسرحى ولكنها كانت جزءا أساسيا من بنية العمل المسرحى فى خمس من مسرحياته "مصرع كليوباترا" و"مجنون ليلى" و"عنترة" و"قمبيز" و"على بك الكبير" حتى يمكن تسميتها تراجيديات غنائية ، ولم تتوقف الغنائية عند هذه المسرحيات وانما تعدتها الى المسرحية الكوميدية "البخيلة" بينما تخلصت مسرحية "الست هدى" الكوميدية من الغنائية تماما .

ولكى نحدد دور الغنائية فى شعر شوقى المسرحى فانه من الأوفق أن نتعرف عليها . يرى ڤنسنت أن الشعر الغنائى : "هو التعبير عن الاحساس الشخصى على شرط أن يفهم من هاتين الكلمتين ـ إحساس شخصى ـ أوسع معانيهما . فلابد إذن أن يشتمل هذا الاصطلاح على كل أنواع الاحساسات منذ أكثرها هدوءا الى أشدها عنفا . وعلى هذا فالتأثير طورا يعم ويتزاحم كما تتزاحم أمواج البحر وطورا آخر يختفى ولا يكاد يظهر منه شىء"(١٤) . ويرى نيكوف أن مفهوم الاحساس مفهوم قلق جدا(١٥) فهو ليس سمة نوعية خاصة بالشعر

الغنائى لذا فهو يضيف اليه الفكر فيرى أنه "تعبير عن أفكار وأحاسيس الشاعر"[١٦] وأرى أن إضافة الفكر هنا ليس سمة نوعية خاصة بالشعر الغنائى لذا فمن المستحسن أن يضاف إلى هذا أنه التعبير الذاتى عن أفكار وأحاسيس الشاعر ، فالذاتية هنا هى منطلق الغنائية فهى الموجه للغنائية وللتعبير عن معاناة الشاعر سواء أكانت معاناة فرح أم حزن . "ويتكون الشعر الغنائى الخاص وذلك فقط عندما تصبح الشخصية موضوعا لنفسها"[١٧] . كما يصبح "الالم الشخصى المبرح هو المصدر الأزلى للشعر الغنائى"[١٨] . وهذا بدوره قد يؤدى الى تساؤل كيف تكون ذاتية الشاعر جزءا من بنية العمل المسرحى الذى هو بالضرورة عمل موضوعى كلما اختفت فيه الذاتية تحقق له النجاح . وهذا يؤدى بنا الى محاولة رؤية الغنائية وكيف تحقق لها هذا المكان المتميز فى مسرح شوقى .

لقد تناول شوقى في مسرحيات ست موضوعا متصلا اتصالا وثيقا بالشعر الغنائى ، وهو الحب .

ولما كانت الكلمة هى الأساس الذى يعتمد عليه الشعر الغنائى فإن تحولها إلى المسرح يجعلها تدخل فى طبيعته واسطة لكشف الحدث والشخصية لذا فقد بنى شوقى أعماله المسرحية الستة على حدث وشخصية غنائيين ليجعل الكلمة أصلا ويجعل منها فى الوقت نفسه واسطة ، ومن هنا تولد الشعر الغنائى فى المسرحيات بشكل تلقائى من الصعب معه تغافله أو تجاهله .

## ( أ )

لقد بنيت أحداث المسرحيات على واحد من أهم عناصر الشعر الغنائى وهو الحب بما فيه من صفاء ، فمسرحية "مجنون ليلى" تقوم على حب قيس لليلى هذا الحب الممنوع إذ يُحْرَمُ قيس من ليلى . ويقف تابع قيس الجنى قوة توجه هذا الحب ومن هنا انطلق قيس بدافع الألم يعبر عن مشاعره الخاصة فامتناع ليلى عن قيس ثم زواجها بغيره يجعل الحدث نفسه شعريا .

وكما يصنع الموت المأساة فهو يصنع الغناء أى كما يكون واسطة يكون غاية أيضا .

فحين ماتت ليلى تحول النص بالنسبة الى الجمهور الى نص غنائى ؛ بحدث غنائى لا يهتز له قيس بمفرده وإنما يهتز له عالمه وجمهوره وحتى الأموى قرينه الجنى يخاطبه محاولا أن يدفعه للتغلب على أزمته بقول الشعر :

حنانيك قيس أقل العتاب    ولا تسكبـن دمـوع الـنـــدم
تغردت بالألـم العبقـرى    وأنبغ مافى الحياة الألـم
تغن بليلى وبح بالغرام    وبث الصبابة واشك السقم

وقد بنيت مسرحية عنترة على نبعين غنائيين الإحساس بالذات والحب . فعنترة عبد يشعر بأنه فوق الأحرار ويريد أن يسترد حريته ، وفى الوقت نفسه يحب ابنة عمه فتمنع عنه ومن هنا تتحرك الأحداث لتعترف القبيلة به ابنا لها ، ويدافع

عن حبه . ويتحقق الحب وقد غلفت المسرحية بالشعر الغنائى الذى يعبر عن الحدث المثير فى اعتراف القبيلة به وبعد الحبيبة ، وحتى المدح وجد له سبيلا فى هذه المسرحية فلقد وطئت خيول الغساسة أرض عبس يطلبون راسه فأخذ داحس يصفهم له .

عنترة : أمن البوادى

داحس : بل غساسنة على

قسماتهم أثر النعيم صباح

فى كل دجلة والفرات ترعرعوا

وغدوا على وشى الرياض وراحوا

أولاد لخم والذين رمى بهم

أرض العراق تطلع وطماح

نشئوا هناك فما تصلب منبر

لهمو ولا بلغ التمام جناح

( ص ٨٢ )

وتدور أحداث مسرحيتى "كليوباترا" و"قمبيز" حول الحب والوطن فكليوباترا تحب أنطونيو وفى الوقت نفسه تحب وطنها وكذلك أنطونيو . وفى خضم هذا الصراع من الحدث تترك كليوباترا حبيبها فى معمعة الحرب . وتواجه بالحب . ويخسر أنطونيو الحرب ويواجه بالحب أيضا . وهنا تحول الحدث الى حدث غنائى تولد عنه الشعر الغنائى فى النص المسرحى . وبجوار حدث الحب الاساسى يبرز حدث فرعى وهو حب حابى لوطنه ولهيلانه .

وفى مسرحية "قمبيز" تحب نتيتاس تاسو الذى يهجرها الى بنت الفرعون الجديد وحين تشعر أن وطنها يحتاجها تضحى بنفسها لتذهب الى قمبيز باسم آخر وإذا بها تواجه ازمة فهى قد تسببت فى أن يفتح قمبيز مصر ، فالأحداث كلها تتحول لتصبح أحداثا غنائية فى بنية مسرحية .

ولقد كانت مسرحية على بك الكبير أقل المسرحيات اعتمادا على الغنائية وإن لم تتخلص منها فالحدث فيها قائم على الحب والخيانة . فعلى بك أمير يغدر به أعوانه ويشك فى زوجته مع غادره مراد . وحين يتكشف انه اخوها تكون المأساة قد حدثت فقد تأخر الاكتشاف إلى لحظة موته .

اما المسرحية الكوميدية البخيلة فقد خلت من الغنائية حتى المنظر الأول من الفصل الثالث . وفى المنظر الثانى تدب الروح فى الغنائية ، ففى هذا المنظر تكون الجدة قد ماتت وتحول الحدث نحو العاطفة التى تكنها حسنى الخادمة والوريثة للبخيلة الى سيدها جمال حفيد البخيلة ، فيتولد من التجربة الجديدة أى الحدث الغنائى ؛ الشعر الغنائى .

( ب )

وإذا كان الحدث فى مسرحيات شوقى فى معظمه غنائيا فإن الشخصيات فى معظمها غنائية أيضا . ففى مسرحية "كليوباترا" وهى أول مسرحيات شوقى تعددت الشخوص الغنائية فى المسرحية فإحدى شخصياتها بولا الشاعر الذى يصف الخمر بشعره الغنائى "بنت الدنان ، مأم الزمان" وإياس المغنى الذى يغنى لأنطونيو أغنية الحب والحياة :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا    ما لروحينا عن الحب غنى
غننا فى الشوق أو غنى بنا    نحن فى الحب حديث بعدنا

ولقد كان دور بولا وإياس دورا ثانويا غير أن عددا من الشخصيات الغنائية مثلت محورا هاما فى المسرحية ، فلقد كان أنوبيس الكاهن الأكبر وزينون أمين مكتبة الإسكندرية ومساعدوه حابى وديون وليسياس يحيطون بالأحداث التى كانت تهز مصر وتهزهم ، هذا بالإضافة إلى هيلانه وصيفة كليوباترا وحبيبة حابى .

لم يتوقف الأمر عند هذه الشخصيات الغنائية المساعدة وإنما تحول بطلا المسرحية أنطونيو وكليوباترا الى شخصيات غنائية فقد انقلبت الشخصيات فى الفصل الثالث انقلابا تاما . لقد هزم أنطونيو وأخذت كليوباترا تواجه أزمة الهزيمة ثم انتحار الحبيب . لقد تمت الأحداث المأساوية فى جو غنائى فتحولت الشخصيات إلى غنائية . فأنطونيوس تأخذه الذكرى فيخاطب تابعه "أوروس ماذا دهانى حتى نسيت مكانى" فيرد عليه أوروس ردا لا يحرك الحدث وإنما ينمى العاطفة ويحرك الغناء :
وقارك قيصر لا تجزعن    وخل المقادير تجـرى المـدى

ويتحرك الحس العاطفى حين يسمع أنطونيو بخبر وفاة كليوباترا الكاذب فبعد أن يتحدث عن الحدث وصعوبته ينتقل ليعبر عن نفسه بقصيدة غنائية :
روما حنانك وأغفرى لفتاك    أواه منك وأه ما أقساك

ثم تتوقف القصيدة بخطاب أنطونيو لأوروس وبعدها مباشرة ينشد أنطونيو قصيدة من الشعر الغنائى يعبر فيها عن مشاعر الخوف والضياع .

أوروس :

أوروس غلامى إن فى النفس حاجةً
وعنـدى أقصى طاعـة العبـد فأمر

أنطونيو :

أوروس أرى الدنيا بعينى أظلمت    وكانت قديماً كالصباح المنور

وتتجه أحاسيس أنطونيوس بعد ذلك إلى الانتحار لتنتقل الغنائية الى كليوباترا فتلتقى بحبيبها ساعة احتضاره وتتحرك مشاعرها ويلقى الحبيب الروح بين يديها فترثيه :

قد تداعى محور الأرض وميزان الشعوب
مال كالشمس جمالاً    وجلالاً فى الغـروب

وفى الفصل الرابع تأخذ كليوباترا فى رثاء نفسها تناجى أنطونيو بأنه نام بينما تعجز عن النوم :

نام ماركو ولم أنم    وتفـردت بـالألـم
ليـت جرحـى كجرحـه    لقى الموت فالتأم

وتتعدد فى القصيدة القوافى كما تتعدد الأحاسيس وينتقل الحوار بينها وبين شرميون ثم حابى ولا يتوقف الحس الغنائى ، فجو الموت يخيم على المسرح قبل أن يقع حدث يحرك المأساة وتنشد رهبة من الموت :

مالى ملئت من المنية رهبةً    إن المنية فى رقاب الناس

وتطلب الملكة من مغنيها أن ينشد نشيد الموت فيغنى :

ياطيب وادى العدم    مـن منزل مـن منـزل
لم تمش فيـه قدم    للعـــذل وادٍ دخـــلٍ

وقبل ان تموت تنشد قصيدة غنائية تدافع فيها عن نفسها :

أرانى لـم يحسن إلـى معاصرى
ولـم أجـد الإنصاف عند لداتى

ويتغلب الحس الغنائى والانشاد الشعرى على بقية مناظر الفصل فكليوباترا تركع أمام تمثال إيزيس تنشد قصيدة من اثنين وخمسين بيتا :

اليـوم اقصـر باطلـى وضلالـى
وخلـت كأحـلام الكـرى آمـالـى

وبعد أن تموت كليوباترا يدخل عليها أكثاف فيرثيها بقصيدة شعر .

وينهى أنوبيس المسرحية بمقطوعة غنائية ( أكثرى أيها الذئاب العواء ) يحاول فيها أن يعلن أن مصر لن تموت وأن روما فتحت بفتحها لمصر قبرا لها .

قسماً ما فتحتم مصر لكن    قد فتحتم بها لرومة قبرا

ولقد كان أكبر عدد من القصائد الغنائية فى مسرحيات شوقى متمركزا فى هذه المسرحية ، فهى أولى مسرحياته الشعرية وقد قدمها لمسرح أقرب الى أن يكون وريثا لتقاليد المسرح الغنائى ، فالقصائد الغنائية فى هذه المسرحية أقرب الى القصائد التى كان يغنيها سلامة حجازى . ويبدو أن أكثر هذه القصائد الغنائية تحول الى

عبء على النص المسرحى فليس فى المسرح المصرى من يستطيع أن يؤدى هذه الأدوار غناء مثل أداء سلامة حجازى أو قريبا منه ، لذا فإنه فى النص التالى له قد أصبح الغناء جزءا من البنية الفعلية للنص وأصبح البطل الغنائى أعد اتصالا بالحدث فى مشاعره منه إلى إطلاقها زائدة عن حد الأداء المسرحى .

ويحدث تطور فى غنائية مسرح شوقى فى مسرحية "مجنون ليلى" و"عنترة" فالغنائية هنا تلقائية نابعة من طبيعة الشخصية فكلا البطلين شخصية غنائية فى الأصل نقلها الشاعر لتعيش نفس الدور الذى عرفت به فى تراث الشعر العربى فيصبح كل منهما بطلا غنائيا لمسرحية تحمل اسمه .

فقيس يظهر فى مسرحية "مجنون ليلى" بصفته الشعرية شاباً حساساً مشربا بروح الحب التى وجهت شوقى لتناولها فعكس عليه المشاعر الرومانسية ، ونقلها على لسانه فقيس بطل غنائى استمر فى المسرحية بطلاً غنائياً عجز عن تحقيق حبه فسحقه الألم ، ومع ظهور قيس على المسرح تتضح فيه شخصية الشاعر الغنائى فتكون أولى كلماته فى المسرحية مناجاة الليل :

سجا الليلى حتى هاج لى الشعر والهوى
وما البيد إلا الليل والشعر والحب

ويلتقى قيس بعد ذلك بليلى فيتناجيان الغرام ويدخل الأب فيطلب منه قيس ناراً ، فيمسك النار فتتحرق راحتاه دون أن يشعر ، فاللحظة لحظة عاطفية استبدت به حتى إنه من شدة لوعته لم يشعر بلوعة النار :

أنت أججت فى الحشا لاعج الشـوق فـاستعـر
ثـم تخشيـن جـمــرة تأكـل الجلـد والشعـر

ثم يطرده أبوها خوفاً من الفضيحة . ونرى قيساً فى الفصل الثانى وقد جن ولا حديث إلا عن حبه لليلى :

ليلــى :
مناد دعا ليلى فخف له نشوان فى جنبات الصدر عربيد

مع هذه الشخصيات الغنائية تسمع أغنيات لحداة يسيرون فى الصحراء ، ويلتقى قيس بابن عوف الذى يتدخل واسطة لليلى ، وتفشل الوساطة ، ويفقد قيس ليلى إلى الأبد ، فيهيم على وجهه حتى يصل إلى منازل ليلى الجديدة ، ويلتقى بالزوج وبالحبيبة . ويؤكد هذا اللقاء الشخصية الغنائية ، فعذاب قيس كله مصدره شعره الغنائى ، أفقده حبيبته ، فقد أحب ورد شعر قيس وبالتالى أحب حبيبته ، فتزوجها ، ولم يقترب منها ، فقد هيبها شعره عليه فامتنعت كأنها صيد الحرم .

أنـا الذى ظلمت قيـس مـا أنـا الـذى ظلم
منـذ حـوت دارى ليلـى مـا خلـوت مـن ندم
كانت إطافتى بهـا كـالـوثنـى بالصنـم
وربما جئت فراشها فخـانتـنى الـقــدم
كأنهـا لـى محـرم وليـس بيننـا رحــم
شعـرك ياقيس جنـى علـى هــذا واجتـرم
هيبهـا فـامتنعــت كأنهـا صيـد الحــرم

ويكرر الزوج ورد اعتقاده بأن شعر قيس هو أصل

البلاء . لقى به وبليلى العذاب .

ويلتقى قيس بليلاه فى موقف شعرى غنائى تتصاع فيه العواطف المحرومة دون أن تجد سبيلا .

وحين تموت ليلى يقف الشاعر الغنائى أمام تكتل العذاب ، فقيس يغنى للتوباد وهو يجهل موتها وإن أحس به وحين يعرف يغنى للقبور ، ويستمر الشعر الغنائى مبرزاً عواطف قيس حتى نهاية المسرحية لتنتهى نهاية عاطفية غنائية .

غنحن فى الدنيا وإن لم ترنا
لم تمت ليلى ولا المجنون مات

وتختلف شخصية قيس عن شخصية عنترة ، فقيس عاشق شاعر كان الحب دافعه للخلق الشعرى كما كان أساس مأساته ، أما عنترة فهو فارس شاعر عاشق ، فيه مبادأة الفارس . قد يكون الحب دافعه للحركة غير أن هذه الحركة لا تصدر عن فراغ فكما أنه فارس قادر على الصراع فى تحقيق رغبته وامتلاكه القوة لتحقيقها فهو شاعر يملك القدرة الشعرية على التعبير عن أحاسيسه وعواطفه .

ويبدأ المشهد الأول وهو يغنى للحبيبة غناء مختلطا بالسرد يتحدث عن حبه وعلاقته بوالد حبيبته :

سلى الصبح عنى كيف ياعبل أصبح
وأيـن يرانـى نجمـه حيـن يلمـح

ومع تغير المشاهد لا يتغير الحس الغنائى بل يزداد قوة فحتى يعترف به والده يذهب ليهاجم اللصوص قد يصرخ معنيا :

لبيـك يـاعبـــس     يـاعبـس لبيـــك
عنتـرة الـــروع     أمــــن سـربيـــك

ولا يتوقف الغناء بعد ذلك وحين تقدم عبلة بضع بلحات تعطيها لعنترة يخاطبها مخاطبة العاشق :

حسبى النوى عبل مافى التمر لى أرب
مـنـــاى كــل نـــواة خـالـطـت فـــاك

ومع أن عنترة انتصر ، وأعاد للقبيلة شرفها فإن والدها يخلف وعده ويحاول أن يزوجها لمن يدفع مهرها راس عنترة .

وفى معاناة البطل الشاعر والبطلة العاشقة تتمثل الشخصية الغنائية وهى تعبر عن الحب وآلامه بشعر معبر عن روح الفارس الغنائية مترسما غنائيته المعروفة بالمعلقة :

ياعبل كم بيداء جبت مخوفةٍ     قذفت إلى بذئبها والضيغم

ويستمر البطل الغنائى فى مقاومته وتعبيره عن مشاعره حتى يتم الزواج .

ولم تخرج عبلة عن الإطار الغنائى فلقد برزت فى المسرحية فتاةً رقيقة محبة محبوبة . وفى الوقت نفسه فارسة تستطيع الدفاع عن نفسها ، فهى أيضا شخصية غنائية تبدأ الغناء :

وادى الصفا تجاوبت وزقزقت عصافره
وانتبهت خيامه واستيقظت حظائره

وتستمر فى الغناء فتجاوبها العذارى . لقد كانت غنائية عبلة تمثل المؤثر فتكون الاستجابة غنائية عنترة . فهى حين تخاطبه مادحة لونه يسألها عما تود فتخبره أنها تود لو تكون صدفة وانه فيها جوهرة فى عمق بحر لا يعرف الغواصون له خبراً فهى فى موضع لم يسمع به الفلك ولا يعرف خبراً لها :

وددت أنى صدف وأنت فيه جوهرة
فى موضع لم يسمع الفلك به ولم يره

فيكون رد عنترة غنائية دافقة دافئة ليجعلها مساوية لكل العرب :

بى أنت ياعبلة بى لا بل بأمى وأبى
لا بل بعبس بل بنجد بل بملك العرب

وتنتهى المسرحية بحوار شعرى يخاطبها فيه عنترة : "ياعبل سامحنى فى قربكم زمنى" فترد عليه بفخرها من زواجه :

إنى وضعت بنانى فى يدى أسد
لو مر مخلبه فوق الصفا خشعا
سام القبائل إجلالى وملكنى
عقائل البيد حتى صرن لى تبعا

ويعود شوقى للتاريخ مرة ثانية فى مسرحية "قمبيز" ، ومع ذلك فهو يقدم فى المسرحية شخصية غنائية وهى شخصية "نتيتاس" فقد رسمها عاطفية تعيش صراعاً بين الحب والكره فتختار حبها لوطنها . لقد عاشت "نتيتاس" حبا

مع "تاسو" إلا أنه تخلى عنها بعد مقتل والدها وحول قلبه الى ابنة الفرعون الجديد "نفريت" التى كانت تحبه أيضاً . والمسرحية تبدأ برفض "نفريت" الزواج من ملك الفرس "قمبيز" فتقدم "نتيتاس" عرضاً بأن تستبدل بنفريت .

ولقد تعرضت هذه المسرحية للنقد الشديد ، فقد تناولها العقاد بالهجوم فى كتيبه "قمبيز فى الميزان" . ويرى محمود حامد شوكت أن أماكن الضعف قد ظهرت فى منهج شوقى فى هذه المسرحية ، وأفلت منه زمام الموضوع ، فاضطربت المناظر والفصول واختلطت الشخصيات وكثر الحشو فى المناظر والحوار ، وتفكك الموضوع ، وانعدمت الصلة بين أجزاء كثيرة من الحوار ، واتسم بصفة النظم الغنائى(١٩) ولم يخرج عن هذا الإطار معظم دارسى هذه المسرحية .

والغريب أنى قد وجدت أن هذه المسرحية تتفوق دراميا على مسرحياته السابقة . لقد كتب فيها مأساة حقيقية : ابنة الفرعون المقتول ترى حبيبها يخونها فتلقى بنفسها - حباً لمصر وضيقاً بما يحدث لها ولوطنها - أضحية لتكون زوجة لقمبيز حاملة اسماً غير اسمها . ويحرك شخصية نتيتاس إحساس بالخيبة وفى الوقت نفسه إحساس بالحب . ومن الصراع بين الخيبة المولدة للكره ، والحب المقاوم للكره يكون قرارها . والصراع نفسه داخل هذه الشخصية يحولها إلى شخصية غنائية ، إلا أن الغناء فى هذه المسرحية يأخذ شكلاً جديداً ، فهو ليس الأساس الذى يقوم عليه النص ففيه حركة مسرحية تتكون من حركة نفريت وسرقتها للحبيب تاسو ثم

تقدم نتيتاس الى مغتصب عرش أبيها لتفتدى وطنها بتقبل الزواج من قمبيز ، وحتى لو بدا ذلك وكأنه مجرد هروب فهو حركة تنبع من الداخل وليس من الخارج ، فهى فى موطن صراع . ففى الفصل الأول ( المنظر الأول ) يتحول الحس الغنائى إلى حس مسرحى لا تطويل ولا ملل فيه ، فلم يكن عائقاً للحركة المسرحية . وفى المنظر الثانى يكون الغناء هنا من "قباذ" رسول قمبيز يصف مصر . هو يعبر عن إحساسه بلا إطالة ، فيتحول الغناء هنا إلى حوار مسرحى ضرورى فى هذا الموقف ، ففى المنظر حركة متداخلة يصبح جزءاً منها الحديث عن مصر ووصفها . ويختم هذا الفصل بأن ينثر الفرس الرياحين على الأميرة نتيتاس وهم يتغنون بالنار وبالفرس وبجوارهم الكهنة المصريون يتغنون لآمون ولمصر :

آمون قم شارك فرعون فى العرش
تعال طف بارك فى ملكة الفرس

ويقل الغناء وتزداد الحركة حتى تلتقى "نتيتاس" بتاسو فيتخلق الموقف الغنائى الحزين للشعور بالظلم من غدر الغادر :

مضى الغادر لم يشعر بما حملنى الغدر
ولا رق له ناب على جرحى ولا ظفر

وفى الفصل الثانى تتذكر نتيتاس تاسو وغدره فتتغنى ألماً لما حدث له بأغنية يبدو واضحاً أن شوقى كان يعرف الشخصية التى ستقوم بغنائها بل والنغم الذى يمكن أن تغنى

عليه . وتسير المسرحية فى حركة حية يتداخل فيها أكثر من عنصر ، لتتمركز الأحداث عند نقطة التعرف وفيها يدرك قمبيز .أن فرعون خدعه وأعطاه نتيتاس بديلاً عن ابنته فيقرر أن يغزو مصر . ويحاول أن يدفعها فانيس المرتزق اليونانى الذى ترك مصر ليساعد قمبيز ـ إلى الوقوف ضد فرعون مصر ، وهنا ترد عليه رداً يعبر عن أحاسيس الفتاة التى يمكن أن تكون احاسيس كل مصرى وفىٍّ لوطنه ، وهى لا تطيل فى التعبير الغنائى ولكنها تركز تركيزاً معبراً عن حسها .

الملكـة :

عمى لك يافانيس وامش بلا عصا
ودون دليل فى رءوس جبال

فانيس : لك الشكر مولاتى .

الملكة :

لـك الـويـل مـن فتـى فإنك من معنى المـروءة خالى
اأوطىء خيل الفرس مهْدِى وملعبى
وتربـة آبائـى ومنـزل آلـى
واشعل نار الفرس فى أيكة الصبا
ومـا بواتنى مـن ربى وظلال
واغمد سيف الفرس فى صدر أمة
نمتنى وتنمى أسرتى وعيالى
إذن لا أوى جدى السماء ولا أبى
ولا جل عمى أو تبارك خالى

وأفضل منى كل ذات ملاءة
وراء حقول أو وراء تلال

تهشى على شاة وتحمل جرة
وتمشى على الوادى بغير نعال

ويختفى الحس الشعرى الغنائى بعد غيبة نتيتاس إلا من وقفة قمبيز مع الأشباح ثم وقفته أمام تمثالها يناجيها نادماً على مافعل بها ، ويختتم المسرحية بوقفة شيوخ الكهان يغنون لأبيس ثم يتبعهم شباب الكهان يغنون له أيضا :

أبيـس ســـر للسمــاء وأنــزل مــع الخــالــديـن

وإذا كانت الغنائية فى مسرحية "قمبيز" قد خفت حدتها وأصبحت جزءاً من الشخصية والحدث ، فإنها فى مسرحية "على بك الكبير" كانت أقل ، غير أن المسرحية احتفظت بأربع قصائد غنائية طويلة على نمط ماهو موجود فى مسرحية "مصرع كليوباترا" . وتأتى ثلاث منها على لسان على بك الكبير وواحدة لزوجته "آمال" . والمفروض فى على بك الكبير أنه ليس شخصية غنائية فهو واحد من كبار المتآمرين المماليك ، استطاع بدهائه وقدرته أن يصبح سيداً عليهم وعلى مصر كلها . وليس فى المحيطين به شخصية يمكن أن توصف بأنها غنائية ، ولكن المسرحية اختارت اللحظة الأخيرة من حياته ، وهى لحظة يمكن أن توصف بالغنائية : أمير يخونه مماليكه وأقرب الناس إليه منهم ، حتى من وضعه من نفسه موضع الابن ؛ وهو مراد بك . وقد أضاف النص شخصية

امرأة لتلعب دور الحبيبة لكل منهما ، فيتولد صراع مرتبط بالعاطفة الحية وهى الحب المولد للمأساة وللغناء ، وهو هنا ينتقل مع طبيعة الجمهور من المأساة الحدث ، الى المأساة الغناء . وشخصية على بك هى الشخصية التى حولتها المأساة إلى شخصية غنائية متميزة فى النص المسرحى . وقد أنشد على بك الغنائية الأولى الطويلة فى الفصل الأول وهى تتكون من ثمانية عشر بيتاً وفيها يتحسر على ما وصل إليه أمره ويدافع عن نفسه ثم يعبر عن أمنياته فى العودة لوطنه :

سلام على قصر الإمارة والغنى
وإيوان سلطانى ودست جلالى
ووالله مافارقت مغناك عن قلى
ولا خطرت سلوى الأمور ببالى

ويختلف الحس الغنائى هنا عنه فى "مصرع كليوباترا" فكثير من غنائياتها زائدة ويمكن أن تمضى المسرحية دون أن تخسر بنية النص كثيراً ، فالطول الزائد فى العرض المسرحى قد يصيب بالملل ، والغناء قد يكون خارجاً حتى وإن تقبل من الجمهور ، إذ أن المتعة به تظل مستقلة عن النص ، أما الغنائية فى مسرحية "قمبيز" فتعبر عن وقفة بطلة تشعر بحس تجاه وطنها وتجاه أزمته فترد على خائن بما تحس به فهى هنا لم تزد عن أن تكون بطلة غنائية فى مواجهة ازمة داخل النص .

وفى الفصل الثالث والأخير من مسرحية "قمبيز" تتكثف الأحاسيس وهى تسير فى خط متداخل مع الحدث ومن هنا

تعبر الشخصيات عن حسها فى مواجهة الحب ودمار الوطن . ففى المنظر الأول من هذا الفصل تقف نفريت على ضفاف النيل تشكو إليه وهى تهم بإلقاء نفسها فيه . وقد كانت شكواها شعوراً بالندم لأنها دفعت وطنها إلى هذه الكارثة ، كما تمجد فيها النيل قوام كل شىء ومانح الحياة لتطلب منه أن يغسل ذنبها العظيم . ثم تقدم بعد ذلك رقصة الأسرى النوب وقد فك وثاقهم فيغنون :

"النوب جيل حر أصيل ، يقضى الديون" .

وترى نتيتاس حبيبها تاسو يقدم إلى قمبيز فتتراجع ويستوقفها المنظر فتحدث نفسها مظهرة مشاعرها نحوه فيختلط الغناء باستدعاء الحدث . وقد شفى قلبها أنه الزائد عن مصر المحامى عنها ، ثم يتحول الحس الغنائى إلى فعل فهى تعلن أنها ذاهبة إلى طيبة لتحشر الدعاة وتحشد الجنود لقهر العدو وإجلائه عن الوطن :

| | |
|---|---|
| سـرنـى أنـك تقضـى | للحمـى حـق الـزمـام |
| وشفائـى أنـك الـذا | ئـد عن مصر المحامى |
| زل لتبقـى كـودادى | مـت لتحيـا كغـرامـى |

( ثم تتراجع وتقول ) :

| | |
|---|---|
| والآن إلى طيبة والصعيد | لحشر الدعاة وحشد الجنود |
| وقهـر العـدو وإرغـامـه | وقذف المغير وراء الحدود |

وانشدت "آمال" الغنائية الثانية تعبر فيها عن مشاعرها

المتناقضة نحو "مراد" الذى يحبها قبل أن تتعرف حقيقة أنه أخوها .

وتتكون هذه الغنائية من ثمانية وعشرين بيتاً :

أمال لنفسها : ويحى قد قسوت عليه وتجاوزت فى العقوبة حدى

والقصيدة الثالثة تتكون من ستة وعشرين بيتاً أنشدها على بك فى الفصل الثانى تعبيراً عن ألمه لما سمعه من أن مراداً يخونه فى بيته :

رباه مابالى أبعد محمد وعقوقه أشقى بكيد مراد

والغنائية الرابعة تتكون من أربعة عشر بيتاً فى الفصل الأخير من المسرحية وفيها يشكو على بك زمانه وما حدث له . غير أن هذه القصيدة اختلط فيها الغناء بالسرد . ومع أن هذه القصيدة أدخل فى اللحظة المأساوية التى يعيشها على بك . فإنها تشترك مع بقية القصائد الأربع فى أنها يمكن أن تلغى من النص ولا يفقد النص فاعليته المسرحية . ولا يختفى الحس الغنائى فيها . فالمقطوعات والقصائد القصيرة الغنائية فيها قد توزعت بشكل يتواءم وطبيعة المسرح المصرى دون أن تحدث خللاً فى النص .

ولقد حدث تغير فى مسرحيتى "البخيلة" و"الست هدى" فلم تكن المسرحيتان فى حاجة للغناء وذلك لطبيعة الكوميديا ، ويحدث فى المسرحيتين تغاير كبير عن النصوص المسرحية الأخرى ، غير أن مسرحية "البخيلة" لم تتخل عن الغناء

بعكس مسرحية "الست هدى" وذلك للاختلاف بين موضوعيهما .

ففى مسرحية "البخيلة" يمر الفصلان الأولان منها وكذلك المنظر الأول من الفصل الثالث معتمداً على السخرية من البخل والبخلاء والجشع والجشعين . وبعد أن تموت البخيلة تنتهى الكوميديا لتبدأ فى المنظر الثانى قصة الحب بين خادمتها "حُسنى" وحفيدها "جمال" ليسود الحدث . ولما كانت "حُسنى" تحب جمالاً فهى تظهر فى ثوب أسود فتنشد قصيدة من أربعة وثلاثين بيتاً تتغاير فيها القافية ثمانى مرات دون ضابط ، كما تتغير أوزانها .

ومشاعر الحب الذاتية تغلف القصيدة ولكنها لا تسيطر عليها ، فهى تسرد قصة حياتها مع سيدتها . وتختفى الكوميديا مع قصة الحب . أما "الست هدى" فقد برئت من الغنائية فليس فيها موقف واحد يعبر عن العواطف التى تدفع إليها ، ولكن المسرحية وقعت فى مهبط السرد ولم تكن فى ذلك فريدة من بين مسرحيات شوقى ، فجميع مسرحياته اعتمدت فى بنيتها على السرد كعنصر فنى هام من عناصر بنائها .

## الســـرد

وإذا كان الغناء يدخل فى بنية المسرحية العربية فإنه كان أيضا يمثل جزءا من التراجيديا الإغريقية وقد عده أرسطو من

عناصر تحسينها وقد ربطه بالكلام الممتع فهو يذكر : "وأعنى بالكلام الممتع الذى يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء . وأعنى بقولى تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها يتم بالغناء"(٢٠) .

وفى تاريخ المسرح الطويل انفصل الغناء فى المسرح بنوع مستقل وهو "الأوبرا" ونوع أخر ارتبط بالتمثيل وهو "الأوبريت" . وفى المسرح المصرى استعاد الغناء مكانته لا لأنه استقى المسرح من نبعه الاغريقى الأول ، وإنما لأن المسرح العربى ارتبط ارتباطاً وثيقاً بجذور الفرجة الشعبية التى كان الغناء عنصراً هاماً من عناصرها فكان ذلك متوائماً مع ذوق الجمهور المتلقى لهذا الفن .

أما السرد وهو عنصر هام من عناصر المسرح العربى والذى بدا واضحا فى مسرح شوقى ، فلم يكن المسرح الغربى مصدره الوحيد إذ لم يخل المسرح الغربى من عناصر سردية فيه ، ولكنها كانت ضرورية ارتبطت بمواقف فنية ففى المسرح الكلاسيكى لم تكن الأحداث الفاجعة تمثل على المسرح واستعيض عنها بسردها .

وكان تحديد الزمن فى المسرح الكلاسيكى بأربع وعشرين ساعة يدفع الى سرد أحداث وقعت قبل بداية الحدث الأصلى . لقد سرد أوديب ما حدث له مع أبيه كما سرد فعل انتحار أمه وفقأه لعينيه . وليست أوديب فريدة فى ذلك فإن كثيرا من الأحداث قد سردت فى مسرحيات الكلاسيكية

الجديدة كما تم السرد فى مسرح شكسبير ، فعند محاولة كاسيوس أن يقنع بروتوس بسوءة يوليوس قيصر أخذ يسرد له أحداثا تعبر عن عجزه وضعته[٢١] . لقد قبل المسرح السرد ولكن بحدود ، بينما جعل منها المسرح العربى أساسا فى العرض ، وأصبحت جزءاً من بنيته على الرغم من أن أرسطو فى كتابه الشعر عده عيبا لا يجب أن تعتمد عليه المسرحية إذ أنه يرى أن المحاكاة "تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص" وكلمة القصص فى هذه الترجمة تعنى السرد وإن كان عبدالرحمن بدوى يترجمها بالحكاية[٢٢] . غير أن كثيرا من أساتذة الكلاسيكيات ترجموها بالسرد[٢٣] وهى أصلح ما يكون لترجمة المعنى الذى يقصده أرسطو ، ويعنى السرد على المسرح الإخبار . ويتم ذلك بلغة الحكاية أى أنه لا يتم بحركة مسرحية بل برواية شخصية عن فعل شخصية أخرى ، والحديث عن صفاتها ، وقد تكون هذه الشخصية غائبة عن المسرح ساعة السرد ، وقد تكون موجودة ولكنها غافلة عما يخبر به عنها . وقد تقوم به الشخصية نفسها تخبر عن أحوالها الماضية . فالإخبار فى السرد هنا ماض لرواية حدث أو صفة توضح معالم الشخصية أو الحدث . والسرد لا يكون للحاضر ، وإذا ذكر مضارعاً فإنما يكون مقارنة مع الماضى . لذا فإن الزمن فيه ليس زمناً مسرحيا يقدم للجمهور فى الحاضر وإنما هو زمن قصصى متحرك للوراء ، هذه الحركة نفسها ليست مسرحية ، وإذا استخدمت فإن من الخير أن تستخدم بقدر وبما يتواءم مع حركة الحدث ، بحيث لا يصبح

الحدث سرداً كله وإنما يكون السرد ممهداً للحدث فإذا ما طال هذا التمهيد أوقع النص المسرحى فى خلل .

وقد تم السرد فى المسرح الغربى بشكل محدود وبناء على حاجة فنية لا بديل لها ، أما فى المسرح العربى فقد تم بشكل مغالى فيه بحيث يمكن الاستغناء عن الكثير منه ، وقد اعتمد الحدث كثيراً على السرد دون أن يكون للحدث بحيث أصبح سرد الحدث بديلاً عن الحركة المسرحية ، ولقد دعم السرد فى المسرح العربى من خلال القصص الشعبى بالإضافة إلى فنون الفرجة التى كان السرد جزءاً من بنيتها الفنية . ولم يشذ شوقى عما قدمه التراث له بل ودعمه حتى سار عليه من تبعوه فى كتابة المسرح الشعرى سواء المرتبطون بشوقى فنياً مثل عزيز أباظة ومحمود غنيم أو من خرجوا عليه من أمثال باكثير وعبدالرحمن الشرقاوى وصلاح عبدالصبور .

ولقد مثل السرد عنصراً هاماً من العناصر الفنية المسرحية . ولقد برز ذلك واضحاً فى أول مسرحية له وهى "مصرع كليوباترا" . ولقد أطال فيه ، حتى فقدت المسرحية التكثيف الضرورى لها .

فقد شوش السرد على المأساة وخفف من حدتها وأصاب حركة الحدث بالبطء والبرود مما أدى الى أن يصبح تقديمها على خشبة المسرح أمراً مرهقا للجمهور إذ يصيب حماسته بالفتور ، وإن لم يفقد النص قيمته عند القراءة فالسرد صالح للقراءة أكثر مما يصلح للتمثيل .

لقد انسحبت كليوباترا من معركة أكتيوم تاركة حبيبها أنطونيو فى مواجهة أكتافيو مما تسبب فى هزيمته . وكان ذلك هو بداية المسرحية ، فبعد أن استمع حابى وديون إلى الجماهير تتغنى فرحاً بالانتصار . أخذا يتعجبان كيف تحولت أخبار الهزيمة إلى خبر عن النصر ، وهما يتحاوران سرداً للهزيمة ، وكان يمكن أن يكون ذلك مقبولاً على أنه حاجة فنية ولكنه زاد عن الحاجة وأصبح بديلاً للحركة المسرحية . وقد بدا السرد بقول حابى :

أتذكر ياديون إذ انطلقنا   إلى الميناء نلتمس الهواء

ثم تأخذ كليوباترا بعد ذلك تسرد حقيقة ما حدث فى المعركة على وصيفتها "شرميون" فى ثلاثة وعشرين بيتاً :

اسمعـى الآن كيـف كـان بلائـى
وانظرى كيف فى الشدائد صبرى
( ص ١٨ )

كان يمكن أن تكون هذه قصيدة متكاملة على لسان كليوباترا دون أن تكون جزءاً من المسرحية . وكان يمكن أن يستغنى عنها فيها ويكتفى بالسرد بين حابى وديون . ولاسيما أنه من المنهك للجمهور أن يستمع لنص يصعب أن يؤدى غناء ، فهو وان كان على درجة عالية من الفصاحة تخلو من السلاسة الغنائية .

ويبدأ الفصل الثانى فى إحدى غرف القصر ، ورحى الحرب دائرة بين أكتافيو وأنطونيو على أسوار الاسكندرية ، فالحرب هنا خلفية لذا فإن أنطونيو حين يعود إلى كليوباترا

مهزوما يسرد عليها حدث الهزيمة وهى مندهشة لأنه لم يؤسر :

أسر ؟ وهمت كلوباترا أتظفر بى
أيدى الكماة وفى كفى أظفار

ويعود أنطونيو ليسرد بقية ما حدث فى المعركة .

وفى الفصل الثالث تكون هزيمة أنطونيو قد تحققت تماماً وهنا تأخذ الذكرى أنطونيو المنهوك فيتذكر ماضيه ، ويرد عليه عبده "أوروس" ليخفف عنه أثر ما حدث ففى الحوار الدائر بينهما سرد ولكنه جزء من أزمة البطل ، يظل محتفظاً بحيوية وحرارة الموقف المأساوى الذى يعيشه البطل :

أوروس مـاذا دهانـى ؟ حتـى نسيـت مكـانـى

وحين يسمع بخبر كاذب عن موت كليوباترا يناجى روما بقصيدة غنائية يتخللها السرد وكان يمكن أن تمر هذه القصيدة لولا طولها فهى تتكون من اثنين وثلاثين بيتاً وشطر ثم يكملها بغنائية يختلط فيها السرد أيضا من سبعة عشر بيتاً وبعدها يتوقف السرد ليحل محله الغناء ، ففى الفصل الرابع والأخير وهو فصل النهاية لا يسمح المجال للسرد بقدر ما يسمح بإبراز العواطف والبكاء على النفس .

وفى مسرحية "مجنون ليلى" يخف السرد بشكل واضح ، ويبدو أن شوقى قد امتلك الدربة ، وأدرك أن جمهوره لا يستسيغ إطالة السرد .

لقد ذكرت أخبار عن قيس فى الفصل الأول ولكنها نابعة من الموقف ، فليلى وابن ذريح يتحادثان فى أمر قيس وقد تم ذلك بشكل طبيعى ، وفى الفصل الثانى تحدثت "بلهاء" تسرد قصة كاملة تدخل فى ميدان القصص لا السرد المسرحى . وما ذكر من سرد كان ضرورة مرتبطة بالعواطف التى تتغنى بالماضى وبذكره حقيقة قيس فى أغنياته أو ليلى فى أغنياتها ، ولكن لا نستطيع أن نجد فى المسرحية سردا كثيرا يمكن أن يحسب عليها ، وفى مسرحية "عنترة" يزيد صوت السرد كثيراً عما فى مسرحية "مجنون ليلى" وبالطبع لعب السرد دوراً هاماً فى توضيح أحداث لم تظهر فى المسرحية إذ اكتفى النص بسردها ، وقد تناثر السرد فى جوانب المسرحية مختلطاً بالغناء . فعنترة يظهر فى المشهد الأول من الفصل الأول مخاطباً نفسه فى مناجاة فيذكر ما صنع فيه أبو عبلة من رفضه لتزويجه إياها فكان ذلك تمهيداً للأحداث .

أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى
ولم يدر ما يأسو القلوب ويجرح
يخف لواش يشرح الزور سمعه
وفى أذنه وقر إذا جئت أشرح
(ص ٧ - ٨ )

وحين يقوم "صخر" ماراً من أمام خيمة عبلة تتحدث إحدى الفتيات مع "ناجية" فيقدمان سرداً شخصية صخر :

الفتاة : من الفتـى

ناجية : مـــن عـــامـــر أبـوه موفـور النعـم
يقال فى حظاره ألفان من حمر النعم

الفتاة : يحب من ؟ يعبد من ؟ ياليتنى كنت الصنم

ناجية : إن التى هام بها بغير عبدٍ لم تهم

ويعود عنترة حين يلتقى بعبلة فيخبرها بموقف والدها منه وسوء صنيعه معه :

ويحزننى ياعبل أنى أزوركم
فيصرف عمى الوجه وهو كريم
يكاد يسل السيف حين أجيئه
ويوقد نار الطرد حين أريم

ويعود "عنترة" إلى عبلة حاملاً فراخ نسر وثلاثة أشبال فيقص على عبلة كيف حصل على أفراخ النسر والأشبال . وكانت تركيبة الشعر قوية محكمةً ولكن لا مكان لها فى حركة النص ، إذ أنها ساهمت فى بطئها وتحول الموقف إلى حوار بين عنترة وعبلة :

عبلة : ما تلـك عنتـر ؟

عنتـر : ( متناولاً أفراخ النسر من داحس )
هـــذى
ياعبل أفراخ نسر
اغتـر بـــى أبـواهـا وكنـت بالشعـب أسـرى

فـظـلل الأب صـــدرى    وغطـت الأم ظـهـرى
ومـسـيـانـــى بـكـــر    عـلـى الجبـال وفـــر
تـوهـمـانـى صـيـــداً    يهنـى الفـراخ ويمـرى
فلم أكـن غيـر يتم    لمبتغـى الصيـد مـــر

واستمر الحوار بينهما حتى وصل إلى قصة الأسير ، وهو يسرد لها ما حدث بينه وبين الأسد حتى قتله ثم عفا عن اللبؤة لأنها أنثى ضعيفة القوى وللإناث عنده حرمة ، وأخذ أشبالها لتربى فى دياره فهى غاب لهاً . ولم يتوقف السرد عند الحديث عن الماضى وإنما تعداه الى الحاضر ، فقد سردت أحداث تتم خارج المسرح ساعة حدوثها ، فعبلة تقف وتطلب من القادمين نحوها أن ينظروا إلى المعركة الدائرة من وراء الستار ليروا ما يصنع عنترة . ويأخذ الناظرون فى وصف ما يحدث فى المعركة . فالسرد هنا أصبح حواراً متقطعاً بين عدة شخوص . أما عنترة فيعود قرب نهاية المسرحية يصور صراعه مع من كان يسير من شباب عبس وعامر صحبة بعير عبلة ، وهم ينقلونها إلى ديار عامر :

ساقوا بعيرها وكانوا حولها    عشرين فتياناً أشداء القوى
أدركتهم على الطريق فنجا    من المنون بالفرار من نجا
ومات دون الرحل نحو عشرة    قد غودروا مجندلين فى الفلا
( ص ١٠١ )

وتكون هذه آخر رواية تروى سرداً فى المسرحية .

وفى مسرحية "قمبيز" ارتفع الحوار الشعرى الى درجة

عالية من الخبرة الفنية للأداء المسرحى ، فلقد خفف السرد إلى درجة كبيرة . وتم ذلك ممتزجا بالغناء الذى كان بدوره داخلاً فى جدائل النص . ولقد تبعت مسرحية على بك الكبير مسرحية "قمبيز" فى قلة السرد فيها فلقد اختلط بالغناء بحيث لم يعد له مكان منفرد إلا فى الفصل الثالث بين خادمين مصريين يسردان الواقع المظلم لمصر .

أحد الخادمين للآخر :

ولدى زعزوع انصت — اصغ للحق المبين

نحن فى أيام جهل — وبلاء وجنون

ثم يدخلان فى حوارهما دائرة القصص . أما "عثمان بك" جاسوس تركيا ، فهو يسرد ولكن فى حوار نفسى كان معبراً عن واقعه وواقع العالم الذى يعيش فيه ، ليكشف عن جو حكم المماليك المظلم ، فهو يقول وهو يكبس قدم محمد أبوالدهب :

خدمتة والله ما — خدمت إلا دولتى

كبسته والله ما — كبست إلا حاجتى

خادم تركيا أنا — ما أنا خادم الغبى

ويعود السرد ليصبح عنصراً مهماً فى المسرحيتين الكوميديتين "البخيلة" و"الست هدى" .

لقد كان فى "البخيلة" أقل منه فى "الست هدى" وكان فى كلتيهما يتميز بخفة الحركة وسرعتها ، فكان يتم دون أن يحس المتلقى مللاً .

وفى مسرحية "البخيلة" بنى السرد فى معظمه فى الفصل الأول كتقدمة هزلية لشخوص لم يظهروا على خشبة المسرح أو شخوص يقدمهم السرد إلى الجمهور فلا يحتاج إلى حدث يقدمهم به ، فالسرد هنا تعويض عن الحدث . ولم يتم السرد فى قصائد وإنما فى حوار متقطع بين الشخصيات باستثناء حديث "حُسنى" لنفسها فى الفصل الثالث .

لقد قدم السرد صورة عن بنت النقيب التى كان السمسار "رشاد" يريد أن يزوجها لجمال طمعاً فى مال جدته .

وجمال يسأل عن بنت النقيب فيحدثه رشاد عن قصرها الفخم وسمعة بيتهم ، وحين يسأله عن جمالها يرد عليه بأنها ذات قصر وكفى .

ويعود رشاد ليحدث عزيزاً ابن النقيب عما قاله لجمال عن بيتهم ، ثم يصف حقيقة البيت فى سخرية لاذعة :

قصركمو من قدم مهدم    قد خاط فيه العنكبوت وبنى
سكنتموه هاهنا وهاهنا    كالبوم كل بومتين فى فصنا
ملأتموه خدماً أشداقهم    دائرة على الرغيف كالرحا

وتسرد الجدة على جمال حياة الجد بأنه كان مفلساً أسس ثروة من العدم كان يسكن ربعاً خرباً ، لا يطعم سوى المدمس ، وينام على البلاط ، وحرم على نفسه اللباس ، تم ذلك السرد فى حوار بين جمال وجدته نظيفة :

نظيفـة : ..........

اسمـع جمـال

جمال : سامع ياجدتى

نظيفة : جدك كان مفلسا

جمال : مثلى ياجدة ؟

نظيفة : لا ياولدى بل كان أشقى حالة وأتعسا
أسس من شروى نقير ثروة

جمال : لم تذكرى جدة كيف أسا
ألم يكن سكناه ربعاً دارساً     ألم يكن طعامه المدمسا
ألم يكن على البلاط نومه     ألم يحرم نفسه أن يلبسا

أما السرد الذى استخدمه النص ليقدم شخصيات من المسرحية .. فقد بدأ فى الفصل الأول فى قهوة "جميل" بميدان "لاظوغلى" وبينما جمال ورشاد يتحادثان يسأل أحد الموجودين عن جمال فيرد عليه الثانى بأن ذلك الذى يرث ثروة البخيلة وضياعها ويصفه بأنه مسرف مبذر يقترض بالربا النحاس ليرده ذهبا . ثم يسأل الأول عن صاحبه الذى يجلس معه ، فيخبره بأنه سمسار "يبيع" كل عامر يصيبه ، يزوج ويطلق الحرائر ، لا يرى إلا كالغبار سائراً من قهوة لبيرة لمنتدى لسامر ، ويدفع الشباب فى الوحول والمخاطر .

ثم يتجه الشخصان ليسردا حالة رجل آخر جالس فى المقهى وهو الطبيب "عبدالسلام مرتضى" ، فهو بخيل معادل للجدة لا يقل بخلاً عنها :

يقرأ ما صادف من جريدة     من سطرها الأول حتى المنتهى
وتستوى صحف الصباح عنده     وصحف ظهرن من عام مضى
تذاكر الدفن التى يكتبها     فى الشهر أضعاف تذاكر الدوا
( ص ٢٤ )

ثم يصفه بأنه مثل "مادر" الذى يضرب به المثل فى البخل فإن الجوع خير من الأكل معه : لقد دعاه للغداء مرة فقسم البيضة بين أربعة ، وحين جيء بالشواء أومأ إلى خادمه أن يرفعه ، فقد رأى فيه عيباً مع أنه كان أنضج لحم فقد كانت رائحته كالمسك . وهو من شدة بخله تفتح القهوة ويغلق على شيشته ، فهو يقضى بها طرفى يومه ويمضى بها طرفى ليلته .

وفى المنظر الثانى من الفصل الثالث وقد ماتت الست نظيفة ، وحُسنى تظهر بثوب أسود تخاطب نفسها واصفة واقعها فى قصيدة طويلة مكونة من أربعة وثلاثين بيتاً تسرد فى ثمانية وعشرين بيتاً منها حالها وكيف عاشت مع سيدتها :

رحمة الله علـى سيدتى     وسقى الله ثـراها وجـزاهـا
حرمتنى الشاش حتى ذهبت     فكستنى الخز فى الموت يداها
وحمتنى الماء حتـى احتجبت     فسقيت الشهد من فيض نداها
( ص ٦٩ )

ولقد لعب السرد دوراً أكبر فى مسرحية "الست هدى" . وكان له فاعلية فى السخرية فاقت فاعليته فى "البخيلة" . لقد كان مكثفاً ومركزاً ، أخذ النصف الأول من الفصل الأول ، واعتمد على شخصية الست هدى وهى تحكى لصديقتها

"زينب" عن أزواجها . وكان يمكن أن يكون السرد قصيداً طويلاً لا تقطيع فيه ، إلا أن الست زينب تدخلت لقطع الملل بجملة تقولها عند انتهاء حديثها عن كل زوج على حدة . أى قبل أن تنتقل إلى الحديث عن الزوج التالى .

وهكذا يتم التقطيع فى القصيدة التى بلغت حوالى نيف ومائة من الأبيات . وقد بدأت الوقفة الأولى بعد أن سألت الست هدى جارتها زينب عما يقوله الجيران عنها ، فتطلب منها الجارة ألا تهتم بهم ولا تحفل بالرد ، فتستمر فى تعداد أزواجها فخورة بما صنعت . وتذكر أول بختها مصطفى ، الوحيد الذى أحبته من بين أزواجها ، كان سنها فى ذلك الوقت عشرين عاماً ، غير أن الزمن يتوقف بها عند هذه السن فلا تتعداها مع تعداد أزواجها :

فمـا أكثـر عشاقـى ۝ ومـا أكثـر خطـابـى
ولولا المـال ماجاءوا ۝ أذلاء علـى بـابـى
لسـت مـاعشـت ناسيـه ۝ لسـت أسلـو حيـاتيـة
أول البخـت مصطفـى ۝ مصطفـى كـان ساريـة

( ص ۹ )

وتختم سردها عن الزوج الأول بقولها :

مات فكدت أموت حزناً ۝ وكان عمرى عشرين عاما
ثـم تزوجـت بعـد خمـس ۝ من ذا يرى فعلتى حراما

وبعد اثنى عشر بيتاً تنتهى من حديثها عن مصطفى . وقبل أن تستفيض فى الحديث عن الزوج الثانى تقاطعها زينب

مؤكدة صواب رأيها وتدعو لها بالبقاء وأن تدفن من الأزواج من تدفن حتى تصيب منهم البنين :

زينب : أجل ـ تعيشين وتدفنينا حتى تصيبى منهم البنينا

وتستمر الست هدى بعد ذلك فى الحديث عن زوجها الثانى "على" لتسرد ما وقع لها معه فيما يزيد على عشرين بيتاً . وتختتم حديثها بالتعبير عن عدم حزنها عليه ، وهى تذكر نفس مقطع الختام السابق مع تغيير فى الشطر الأول بقولها : "ومات لم تبكه عيونى" وتغيير فى الشطر الثالث : "ثم تزوجت بعد خمس" ، فترد عليها زينب بنفس الرد السابق : "أجل تعيشين ...." . ثم تنتقل الست هدى إلى الحديث عن زوجها الرابع الذى كان أديباً فتسخر منه ومن أمثاله من الأدباء وتنهى حديثها عنه قائلة :

رحمـة اللـه عليـه كـان لا يحقـر مـالا
كـان إن أفـلـس لا يسـألنـى إلا ريـــالا

وتنتقل منه إلى زوجها الخامس الذى كان يوزباشياً فى الجيش وتعطيه حقه من السخرية منه ، فتسرد قصتها معه فى أكثر من احد عشر بيتاً .

وتأخذ فى الحديث عن زوجها السادس الموظف فى خمسة عشر بيتاً تنهيها بقولها :

رحمـة اللـه عليـــه كـــان مشغـولًا بطينـى
كـل يـــوم بـزبـــون أو بسمســـار يجينـــى

وفـدادينـى عـنـــــدى        هى فى الحفظ كدينى
ماكان فى وجنتى يقبلنى        بل همه فى يدى يقبلها
وعينه فى خواتمى أبداً        يحدث النفس كيف ينشلها

ولا تقاطعها زينب فهى تستمر فى السرد عن الزوج السابع الذى كان كهلاً جاوز الخمسين . وبعد أن تصفه تقاطعها زينب بأنها تعرفه فهو الشيخ عبدالصمد وتسرد شيئا يوضح معرفتها له :

عرفته ذاك الفقيه الشيخ عبدالصمد
قد كان فى الخط وجيهاً ومقبل اليد
وكـل مـن مـر بـه خـاطـبـه بسيـدى

وتقاطعها مرة ثانية بسؤال تعبر فيه عن دهشتها حين تخبرها انه أدبها وعلمها كيف تخضع النساء ولا يزيد السؤال عن ضمير المخاطب .. أنت ؟ وتستمر هدى فى سردها عنه فى ثمانية عشر بيتاً تنهيها وتختم حديثها عنه ببيتى النهاية المكررة مغيرة الشطر الأول بقولها : "عشت مع الشيخ نصف عام" والشطر الثالث "ومات فاختارنى سواه" .

ويدور حوار سريع بينهما عن الزوج الثامن "مهدى" المقاول الثرى الذى جاءت به إليها زينب وعاشت معه عامين فى بلاء ، وطبيعى أن يموت مهدى فتعتاض عنه بغيره . وهى لا ترى فى فعلتها هذه حراماً . وتؤكد لها زينب ما تعودت أن تؤكده لها أنه لا حرام فى ذلك . ثم تأخذ فى السرد عن زوجها

التاسع والأخير فى حلقة الماضى فتصف حالته فى بيتين بأنه محام عاطل سكير ، قل عمله وقل ماله ، وما إن تنتهى من البيتين حتى يسمع صوته وهو سكران يصعد السلم ليتوقف السرد وتبدأ الأحداث المسرحية تأخذ حركتها على المسرح سواء فى مواجهة الست هدى لهذا المحامى أو طلاقها منه ، أو مواجهة لزوجها الأخير لما فعلته هدى معه بعد موتها .

ولقد كان من الممكن أن يسقط السرد النص فى هذه القصيدة الطويلة ولكن القدرة الحية لهذه القصيدة تجعل منها أداة طيعة فى يد ممثل جيد ليضحك الجمهور ، فالمسرح الكوميدى فى العالم العربى معتمد على سرد النكتة واستخدام "القافية" الشعبية التى تتكون من حوار بين الممثل والجمهور ، وقد تم ذلك فى هذا النص ، فرد زينب يأتى وكأنها خارجة من وسط الجمهور وليست شريكة فى تمثيل النص ، فالشركة هنا شركة خارجية وليست داخلية ، يضاف إلى ذلك أن لغة النص قد نزلت إلى لغة التخاطب ، فقرب النص الشعرى من لغة الزجل التى تعتمد على السرد فى بنيتها .

## الحكاية

وإذا كان السرد يمثل واحداً من العناصر التى شكلت بنية المسرح فإن الحكاية لعبت دوراً هاماً فى هذه البنية ، وأقصد هنا بالحكاية نوعين : الأول هو استخدام قصة الرابطة بينها وبين الشخصية أو الحدث ضئيلة فهى حكاية هامشية فى

صلب الحكاية الأصلية . ويمكن أن تمثل طرفة فى النص . والثانى هو مجمل العمل المسرحى أو هى الحكاية الأم ، وقد برز ذلك فى مسرح شوقى الذى لم يكن فريداً فى ذلك فهو مرتبط بالمسرح العربى كله .

(أ)

والنوع الأول قليل فى مسرح شوقى ولا يطرد فى كل مسرحياته فقد خلت منه مسرحيتا مصرع كليوباترا وعنترة .

ولقد ذكرت حكايتان عن قيس فى مسرحية مجنون ليلى وهما ممسرحتان داخل الحدث . كانت الحكاية الأولى عن قصة الشاة والذئب التى تروى فى ديوان قيس والتى يقول فيها :

رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة    فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا

فقد ذكر بشر حكاية الظبى أمام ليلى وصديقاتها وهو ينتحل الحكاية وشعر قيس الذى يروى أنه أجار فيه الغزال فإذا بذئب قد انتحى نحوه فأنشب فى أحشائه الناب والظفر ، فما كان من قيس إلا أن أطلق سهمه على الذئب فقتله . وتعترض ليلى على انتحال بشر وحكايته مع الغزال فتستفيض فى توضيح جوانب القصة ، فقد رأى قيس فى الظبى وفى عينيه صورة ليلاه فانتشى بالذكرى ، وحين قدم الذئب إلى الظبى يفترسه لم يمهله قيس فأرداه قتيلاً :

رأى فى جيده قيس    وفى عينيه ليلاه

فبينا هو فى الشو — ق وفى نشـوة ذكـراه
حبا الذئب فى الوادى — إلـى الظبـى فـأرداه
تغـدى بحشـا الظبـى — غـــــداء ماتهنـــاه
رماه قيس فى المقتـ — ل بـالسهـم فـــأرداه

( ص ١٥ )

وتحولت القصة بعد ذلك الى طرفة بين بشر والفتيات فقد أخذن يسخرن من هذه الحكاية .

والحكاية الثانية حكاية عراف اليمامة التى مسرحها فى حوار بين راوية زياد وبلهاء . تذكر بلهاء أن عراف اليمامة قد جاء إلى الحى سائلاً عن قيس فرأى شاة وطلب منهم أن يذبحوها ويرموا قلبها وأخذ العراف يتلو العزائم ثم قال لهم إن هذه الشاة دواء قيس من حبه .

وانتقل الحوار من بلهاء إلى زياد يحدث قيساً أن أمه طلبت منه أن يطيعها ويأكل الشاة ، حتى يبرأ من الحب فيطيع قيس ، ويطلب من زياد قلب الشاة فيسأل زياد بلهاء أن تأتى بالقلب ، ولكن بلهاء تخبره أنها نزعت القلب ورمته ، فيرد قيس مستنكراً أن يداووه بشاة بلا قلب :

وشاة بلا قلب يداووننى بها — وكيف يداوى القلب من لا له قلب

وفى مسرحية "قمبيز" حكايتان أحسن حبكهما شعراً . كانت الحكاية الأولى تحكى عن عروس النيل ، تروى الحكاية على لسان نتيتاس بأنها صبية تختار من بنات الشعب ، تنزل النيل فداءً حتى يجرى النيل بالخصب . لقد ذكرتها لتجعل

منها مثلا تحتذيه على الفداء . لقد ضمت الحكاية مجدولة فى الحركة المسرحية . فقد قدمت إلى فرعون الجديد تريد أن تقدم نفسها أضحية من أجل مصر لكسرى الفرس قمبيز بديلاً عن الأميرة الرافضة والتى قد تجلب البلاء على مصر برفضها . أحسن الفرعون استقبالها وهو يعرف حقدها عليه ويسألها أن تطلب منه ما تشاء فهى بذلك تسأل أباها ، فتبلغه أنها لا تريد دنيا .

فرعون : فيم قد جئتنى إذن

نتيتاس : فى حقوق
لديارى وواجب نحو مهدى

كل عام صبية من بنات الشعب تختار للفداء فتفدى .
تنزل النيل غير عائقة ما فيه للموت من حياض وورد
سمحت بالحياة فى غير سأم وسخت بالشباب فى غير زهد
تبتغى الخصب والرخاء وتختا ل لتعيش بنعمة النيل رغد
سقت الناس بعدها لم تقل قو ل الأنانى : يهلك الناس بعدى

ويسألها إن كانت تريد أن تزف وتهدى إلى قمبيز فترد رداً يعبر عن شخصيتها القوية ويجعل من القصة رداءً يزيد من كشف شخصيتها فهى أجل من هذه الفتاة لأنها تتقدم طائعة .

نتيتاس : تلك مدفوعة يقدمها الكهان لكننى تقدمت وحدى .

والحكاية الثانية رواية حلم رأته نتيتاس يمهد لما يأتى بعد ذلك من حدث . ودور الأحلام مشروع فى المسرح التراجيدى

وقد استخدمه شوقى فى مسرحية "قمبيز" جادلاً إياه فى النص فنتيتاس تقف لحظة مفكرة مغتمة فتسألها وصيفتها عما يغمها ، ويدور حوار بينهما تستطيع فيه الوصيفة أن تدفعها لتخبرها أنها رأت رؤيا ، وتطلب منها أن تفسرها لها . فتقص عليها الرؤيا فى حوالى اثنين وعشرين بيتاً تداخلت معها فيها الوصيفة ثمانى مرات .

لقد رأت أنها فى قصر أبائها فى "صا الحجر" فرأت واديا طويلا طول البيد أو عرضها أصفر من شعابه بنفسجى المنحنى تختلط ألوانه بالحمرة والخضرة ، ثم اتى ليث أحمر الجلدة خشن ، فانقض كالصخر على الوادى ، والنيل تعب مياهه وتموج وتخرج منه التماسيح فرادى وثنى وأخذت وأعولت حتى سد عويلها الفضا ، فعقر الليث وقر فى مكانه كأنه دمية . ثم رأت بعدها جندىا لم تر مصر مثله كأنه صاعقة تحدرت من السماء وخرج الكهان يتلون الصلوات والرقى ، واقتربت منه فإذا به كأنه فانيس اليونانى الخائن ، الذى جاء الى قمبيز ليشى بفرعون مصر ، وبأنها ليست ابنته . واقترب الثعبان من النهر ثم دس لسانه فيه فاحتجب النيل وعاد يابسا ، وبعد ذلك اجترأ الليث الساكن ، فمشى على الوادى يقتلع اليابس والرطب ، يكر فيه حتى غادر الوادى قاعاً صفصفاً .

والحلم ليس فيه شىء جديد على قارىء النص فهو يكاد يكون إنباءً ساذجاً لما سيحدث فى المسرحية . فالحلم يؤدى إلى تعرف ليس فيه عمق بالحدث . فالرموز هنا مكشوفة ،

فالأسد هو قمبيز الذى سيدمر مصر بعد لقائه بفانيس الذى يمثل الثعبان . ومع أن هذا الحلم سطحى فإن القدرة على الحكى التى دار بها النص جعلت فيه حركة ، ولم تكن الحكاية باردة داخل النص فإن قدرة شوقى فى صنع حوار مسرحى حى مبنى على الحدث كانت تفوق قدرته فى المسرحيات السابقة ، ولكنها مازالت تحتاج إلى ضبط بحذف التزيدات وكانت هذه الحكاية واحدة مما كان يمكن الاستغناء عنه

ولقد برزت قدرة شوقى فى صنع حكاية جانبية فى النص المسرحى فى مسرحية « على بك الكبير » فى بداية الفصل الثالث بين خادمين من خدام محمد بك أبوالدهب ، وقد كانا فى معسكره بالصالحية يقومان بتنظيف ملابسه وهما يسردان مايحدث فى مصر من ظلم فى عهده ، ثم يتركان السرد إلى حكاية حمار بدأها الأول بذكر شاته التى كان يحبها ففرضوا عليها ضريبة فما كان منه إلا أن ذبحها وذبح طفلتيها ، والحكاية هنا تدور فى حوار ثنائى :

الثانى ( مستمرا ) : ياشيخ لى نعجة غرامى وكل همى كانا إليها

الأول :

ماصنعت ما الذى دهاها
قد ضربوا فردة عليها

الثانى :

فضقت ذرعا بذاك حتى
طبخت شاتى وطفلتيها

ووجد الأول فى مأساة صاحبه مع فساد النظام دافعا لأن يروى حكاية حماره .

يذكر القصة فى حوالى خمسة عشر بيتا ويقاطعه الثانى فى القصة مرتين : الأولى "وما جرى" والثانية بحرف العطف « ثم » ليكمل بعدها قصته . ويذكر الأول أن ماحدث لصديقه حدث له فقد أتى طنطا لعمل له ، وكان راكبا حماره ، فمر عليه أغا عليه سلاح فى صورة الشيطان فصاح به أن يترجل واتهمه بسرقة حماره وعندما أخبره بأنها حمارته رد عليه بأن ذلك كان بالأمس وضربه بيده التى كأنها كف نمر ثم اعتلى ظهر الأتان ، لكنه لم يسر طويلا حتى سمع صرخته ، فإن الأتان ثارت عليه وتجبرت وألقت بنفسها وبراكبها فى النهر ليغرقا .

الأول :...............

ثم رمانى بيد        كأنها كف النمر
ثم اعتلى ظهر الآتان

الثانى :        ثم ؟
الأول :

(      ) لكن لم يسر
حتى سمعت هزة        وصرخة من النهر
وأبصرت عينى وراء        الليل آية القدر
حمارتى تجبرت        مثل تجبر البشر
فأغرقت راكبها        وغرقت على الأثر

ص ٨٨٢

وطبيعى أن هذه الحكاية على طرافتها كان يمكن أن تحذف ايضا فهى مجرد تلوين على الحكاية الأم .

- ب -

وأعنى بالحكاية الأصلية أو الحكاية الأم صلب العمل المسرحى كله . فالمسرح العربى منذ وجد قد اعتمد على الحكاية لم يتوقف عند الحدث الأساسى ليقيم عليه بناءه سواء أكان مأساة أم كوميديا ، وإنما بنى العمل المسرحى على حكاية كاملة تشمل التفاصيل الجزئية من بدء الحكاية حتى نهايتها . فمعظم الأعمال المسرحية العربية هى مسرحة لحكاية بدأت مع بداية ظهور المسرح واستمرت حتى أصبحت من تقاليد التراث المسرحى العربى . وشوقى لم يخرج عن هذا الاطار ففى مسرحياته السبع سبع حكايات هى فى كل منها مسرحة للحكاية بكل تفاصيلها .

لقد تناولت « مصرع كليوباترا » حكاية أنطونيو مع كليوباترا بتفاصيلها الجزئية فكليوباترا تهرب بأسطولها ، وتذهب إلى مكتبة الاسكندرية لتتدخل تفاصيل جديدة فى الحكاية تبرز فيها حكاية حب جانبية تسير مع الحكاية الأصلية ، وهى حكاية حب حابى لهيلانة ثم تظهر قصة حب أخرى لم تكتمل حين يظهر زينون أمين مكتبة الاسكندرية ، وقد بدا عليه التفكير حين علم بحضور الملكة فهو يحبها حبا لا أمل فيه ، ولاينمو هذا الحب وإنما يتوقف عن التطور حين

يواجهه حابى بحبه فيعترف بأنه مريض بداء الحب .

زينون ( لنفسه ) : إلهى قد فضحت وضل شيبى
وضاعت حكمتى وخبا الذكاء
( لحابى )
صدقت بنى بى داء دخيل وليس إلى الدواء لى اهتداء
ص ١٣

وسرعان ماينفض يده من هذا الحب حين يذكره حابى بحب كليوباترا لأنطونيو ، ويسأله أن يكون عضوا فى الجماعة المقاومة فلم يبق على الود لروما غيره ، فيعلن اشتراكه معهم فى مقاومة الرومان ، وبذلك تكون نهاية هذا الحب .

ثم تلتقى كليوباترا فى المكتبة بالكاهن أنوبيس وهيلانه وبزينون ومعه رجال المكتبة .

فى المنظر الثانى تتطور علاقة هيلانة بحابى فهو يلتقى بها فى مقصورة الملكة التى تفاجئه وهو ينال منها ، فتغفر له لحبها لهيلانة ، ويدخل أنوبيس ليحدثها عن الأفاعى ويخرج الجميع ليدخل أنطونيو وحاشيته ، ويتدخل السرد فى كشف أحداث الحكاية التى لم تظهر على المسرح من توضيح لهزيمتهما أمام أوكتافيو وتتبدى علاقة الحب الحميمة بين الحبيبين .

وفى الفصل الثانى تنتقل الحكاية إلى تفصيل مايحدث فى حجرة الولائم بالقصر الملكى حيث تُرى كليوباترا ووصيفتاها

هيلانة وشرميون وانطونيو وأوروس وعدد من القواد الرومان وأولمبوس وطبيب الملكة وأنشو مضحكها وغانميز ساقيها وحاجب يعلن أسماء القادمين . وفى الفصل تفصيلات لاتدفع الحدث ولكنها تكشف تفاصيل الحكاية إذ يظهر عراف ؟ يقرأ كف الملكة ليخبرها فى غموض بما سيحدث لها فى يومها ، فهو يوم نابه يمر عليه العز ثم يتلوه بقاء لايعادله بقاء ولايكون تفسير هذا البقاء سوى الموت :

خطر العز عليه ومشى فيه الإباء
ثم يتلوه بقاء لم يطاوله بقاء

وتتبدى أحزان أنطونيوس فى هذا الجو العاصف ، وينتهى الفصل بطلب كليوباترا منه أن يمضى إلى الحرب كما تمضى الاسود . ويتوقف الفصل الثالث عند معبد فى الاسكندرية فيظهر أنوبيس بأفاعيه ، وفى الجانب الآخر من المسرح يظهر أنطونيو مهزوما وقد علم بوفاة كليوباترا ، فيقف فى صراع مأساوى بينه وبين عبده ينتهى بانتحار العبد ثم انتحاره ويرثى نفسه ببكائية للذات . ويعود المنظر لأنوبيس وأفاعيه .

لقد بطؤت الحركة وحلت محلها الحكاية فى أدق التفصيلات القصصية إذ تأتى كليوباترا لتشاهد الحيات ويدور حديث طويل حولها بينها وبين أنوبيس ثم يدخل جنديان يحملان جسد أنطونيو ، وهو فى الرمق الأخير . ثم يدخل أوكتافيو فيدنو أحد الجنود ليتحقق من موته فيعنفه أوكتافيو ويأمره أن يقف مكانه ولايهتك على سيد الهالكين القناع ،

والفصل الأخير يخصص للحظة انتحار كليوباترا وقد جاءها حابى فى ثياب فلاح ومعه سلة تين بها أفعى ، فتطلب من الحارس أن يذهب إلى القيصر الجديد ويطلب منه المجىء إليها ، ثم تأخذ فى مناجاة ، عما حدث لها ، وتتجه بعدها لحابى وهيلانة تنصحهما بالبعد عن القصور وتقدم لهما هدية زواجهما حقلا فى سهول طيبة ليعيشا فيه هادئين ، ويختم الموقف بقصيدة طويلة حزينة يختلط فيها الغناء بالسرد فهى مرثيتها الأخيرة لنفسها ، ثم تتجه الى السلة لتخاطب الأفعى ، ثم تطلب من وصيفاتها أن يزيناها للموت وتموت بينهم . ولأن المسرحية هى مسرحة لحكاية كليوباترا فلا ينتهى الحدث بموتها وإنما يستمر تفصيل الحكاية فوصيفتها شرميون تتناول الأفعى فتموت ، كما تتناول هيلانة أفعى من إحدى السلال فتلدغها وتموت أيضا .

وكان يمكن أن تنتهى الحكاية عند هذا الحد ولكن الحكاية تستمر لتقدم نهاية سعيدة فحابى وأنوبيس يدخلان ، ومع حابى حُق النجاة الذى أعطاه إياه أنوبيس فيسكب منه فى فم هيلانة فيحدث الترياق الأثر ، بينما أنوبيس يناجى كليوباترا وشرميون . ويترك حابى حديث الدفاع عن الوطن ويطلب من هيلانة أن تعيش فى الحقول مع الطير . أن تعيش للحب فالحب هو الدنيا ويسأل أنوبيس أن يأتى ليعيش معهما ولكن أنوبيس يرفض فهو لن يغادر محرابه بل سيبقى فيه ليبكى على مصر . ويأتى قيصر ومعه طبيب فينظر إلى كليوباترا فيعرف أنها قد ماتت ويتعجب حين لايجد أثرا للجراح ويدرك

حين تلدغ الحية طبيبه أنها ماتت بسمها . ومع أنه يشعر أنها تسخر منه فإنه يودعها مقدرا جلالها ، فقد محا الموت أسباب العداوة بينهما :

وداعا عروس الشرق كل ولاية
وإن هزت الدنيا لها الموت آخر

ويخرج أكتافيوس ويكون أنوبيس آخر من يبقى على المسرح ومع أن الحكاية قد انتهت فإنه يختمها بحلم يرضى به عواطف جمهور المشاهدين فهو يقسم أنهم مافتحوا مصر إلا لتكون قبرا لهم :

قسما مافتحتم مصر لكن  قد فتحتم بها لرومة قبرا

ولاتخرج مسرحية مجنون ليلى عن كونها حكاية ممسرحة تفيض بالتفصيلات وتأخذ فى تصوير علاقة الحب بين قيس وليلاه لتنتهى بموت ليلى وباحتضار قيس . فالحكاية تبدأ بساحة أمام خيام المهدى فى حى بنى عامر فى مجلس من مجالس السمر بين بعض فتية الحى وفتياته . فالمنظر يقدم جو عالم ليلى وقيس . وفى هذا المنظر يتحدث ابن ذريح عن قيس كما يتحادث الفتية والفتيات حتى إذا خدرت قدم ليلى دعت اسم قيس ، فاسم الحبيب يذكر عن الخدر ويتكشف فى هذا المنظر أحباب لقيس كما يتبين أن له أعداء . ويختم الفصل بوصول قيس إلى مضارب ليلى ويهتف باسمها فيخرج له والدها فيخبره قيس أنه جاء طالبا نارا ، وتتحرك الأحداث باستفاضة فى تصوير موقف قيس من ليلاه ، فالنار تحرقه فلا

يشعر بها ، ثم يغمى عليه فيأتى والدها ، ويظهر واضحا أن الاب يعانى صراعا فهو يحب شعر قيس ويكره ماصنع به شعره من فضح ابنته . ويتغلب شعوره برفض قيس فيسأله ان يغادر المنازل حتى لايشعلها نارا . ويختم الفصل بهذا الموقف :

امض قيس امض جئت تطلب نارا
أم ترى جئت تشعل البيت نارا

وفى الفصل الثانى تستمر الافاضة فى تفصيلات الحكاية فيظهر قيس مجنونا بحبيبته ، يرفض أى دواء له من حبها ويلتقى بابن عوف الذى يأخذه إلى مضارب ليلى ليتشفع له عند والدها.

وفى الفصل الثالث تفصيلات عن رفض الزواج ، وعن موقف أهل قيس منه وعداوتهم له ثم قبول ليلى الزواج من ورد ، وتزداد التفصيلات فى الفصل الرابع فيظهر منظر كامل فى قرية الجن ولقاء قيس بقرينه ثم لقاء قيس بورد وليلى ، ورحيله خائبا بينما ليلى تعانى قسوة المرض .

ويأخذ الفصل الخامس فى تفصيلات العزاء على قبر ليلى ثم حضور ابن ذريح ليعزى قيسا ثم احتضار قيس ، لتختتم المسرحية بسماع صوت ليلى وبيت من الشعر يهدىء الأزمة عند الجمهور ، فليلى لم تمت ولا المجنون مات .

نحن فى الدنيا وإن لم ترنا
لم تمت ليلى ولا المجنون مات

ليس فى مجنون ليلى حدث واحد تتمركز عليه ، وإنما هناك حياة بكاملها هى حياة قيس وليلاه تنتهى بوفاته ، وهذا مايؤكد أنها حكاية ممسرحة .

ولم تخرج « عنترة » عن هذا السياق وإن لم تتناول كل حكاية عنترة ، وإنما أخذت من سيرة عنترة الجزء الخاص بحبه لعبلة ، وقد بدأت المسرحية به وانتهت عند تحققه ، ولقد اهتمت المسرحية بتفصيلات عنترة فى هذه الفترة فهو بطل القبيلة الذى لاتعترف به لأنه ابن أمة سوداء .

وقد اهتمت المسرحية بتفصيلات عالم عنترة وعبلة ، فالفصل الأول يقع فى عين ذات الأصاد فى يمين المسرح وقد حفت بالنخيل وفى اليسار مضارب بنى عبس ويظهر عنترة أمام الخيام يناجى عبلة بحبه .

وتتحرك الأحداث ففتيان يمران سائرين على الربوة ، وصبية ، وجوار من كل ناحية وتظهر عبلة من خيمة حمراء ، وفتيات يغنين بجوار عين الماء وتتحادث الفتيات عن صخر الذى يريد الزواج بعبلة . ويلتقى بها ويطول الحوار بينه وبين عبلة ، وبينها وبين الجوارى . ثم يظهر لص فتقتله عبلة ثم يختطفها اللصوص فتصرخ ، فيأتى شداد إلى عنترة يسأله أن ينقذ الفتاة ، فيرفض عنترة أن يحارب حتى يعترف به أبوه ، وحينئذ يعلن الأب اعترافه به ، فيذهب لانقاذ عبلة . لم تخرج المسرحية فى هذا الجزء عن تصوير نفس الموقف فى السيرة . فالمسرحية تبدأ بتصوير جزء من السيرة يمثل

حكاية الاعتراف ببنوة عنترة والوعد بإعطائه الفتاة .

وكما رفض مالك والد عبلة فى السيرة أن يعطيه إياها فقد استمرت المسرحية فى مسرحة هذا الجزء من السيرة ، وأخذ مالك يستعدى عليه كل من يريد أن يخطب عبلة ، فالمهر هو راس عنترة ، وتأخذ المسرحية فى تفصيلات الحكاية ، فالبعض فى القبيلة يرفض عنترة ويأتى ضرغام ليخطبها ، وعندما يعرف مهرها يرفض قتل عنترة ، فإنه يعرف قيمة البطل ، الكريم الذى يعيش فى كنفه الفقراء واليتامى والأرامل ، حامى البيد من الأعداء ، ثم يأتى بعد ذلك جيش كسرى فيهزمه عنترة ويقتل قائده رستم ليكون ذلك مهدئا لحركة المسرحية ، فبعد ذلك يتزوج عنترة بعبلة كما يتزوج صخر بصديقتها ناجية . وبذلك لايخرج العمل عن كونه مسرحة لحكاية هى فى الأصل جزء من السيرة .

وتنتهى المسرحية بنهاية قصصية ، فالحكاية قد انتهت بالسعادة لجميع الأطراف ليخرج المشاهد . وقد رأى أحداث الحكاية بكاملها ممسرحة . فعبلة تعبر عن التئام شملها بزواجها .

قد اجتمعنا على عرس وفى فرح
كم من شتيتين بعد الفرقة اجتمعا

ولقد وضحت الحكاية فى مسرحية قمبيز وتمت بإحكام ، وكانت بدايتها بالمنظر الأول من الفصل الأول فى مصر بالقرب

من غرفة الفرعون أمازيس ، وقد ظهرت نفريت ومعها تاسو حارس الفرعون يبادلها حبا بحب ، ويكشف الحوار بينهما عن أن قمبيز طلبها للزواج وأنها ترفض الزواج منه والذهاب الى فارس . فتأتى نتيتاس لتعرض أن تقدم نفسها بديلا عن نفريت حتى تمنع كارثة غضب قمبيز وهجومه على مصر وتقدم على الملك . وتأخذ المسرحية فى تقديم تفصيلات اللقاء بينهما بشكل قصصى . تواجه نتيتاس الفرعون وابنته فتعرض عرضها عليه ، فيقبل العرض . وينتقل المنظر الثانى إلى تفصيلات قدوم وفد الفرس القادم إلى الملك لخطبة ابنته ، ويدور حوار بين أعضاء الوفد عن مصر وعن فارس وهم يتنبأون بأن تعصف فارس بمصر ويدخل عليهم تاسو ، ثم تلتقى نتيتاس بالوفد على أنها نفريت ، وتزيد تفصيلات هذا اللقاء بغناء الكهنة المصريين لآمون . وينتقل المنظر الثالث إلى بهو عظيم فى قصر الملك وأمامه كبار رجال الوفد الفارسى وعظماء رجال الكهنوت والدولة . وينتشر بعض منهم على جنبات المائدة يتحادثون جماعات جماعات ، ويدور حوار عن الخمر وعن قمبيز . وتصور حالة مصر وقد بدا عليهم الإحساس بضعف مصر وعجزها ، وتقدم مومياء يدورون بها على الضيوف ، فيزداد إحساسهم بعجز مصر . فالمصريون يتحدثون عن الفناء وقصة الموت حيثما راحوا أو جاءوا . وتستمر التفصيلات باقتراب تاسو من نتيتاس ليعتذر لها فترفض وتعبر عن مشاعرها بالضيق منه . لايترك المنظر شيئا لم يتحدث عنه . وتظهر نفريت متنكرة فى ملابس الرجال ثم

يطلب الملك أقزامه ليرقصوا ويغنوا فى الحفل ، ثم يقرأ حوتيب أكف وجبهات الموجودين . وتحاول التفصيلات أن توجه النظر إلى حالة الفساد فى مصر ، غير أنها تفصيلات لاحاجة للمسرحية بها فقد قللت من التركيز على الحدث الأساسى .

وينتقل الفصل الثانى إلى فارس فى حجرة فارسية فخمة فتظهر الملكة ووصيفتها ولاتتوقف التفصيلات الدقيقة عن وصف أحاسيسها ، ثم يكشف الحديث بينهما أن قمبيز سيقتل زوجته وهى أخته وكذلك أخاه لاتهامهما بخيانته ، وتذكر الملكة حلمها المزعج نبوءة لما يحدث لمصر ، والموقف هنا متوقف ، فالأحداث لاتتحرك إلا من خلال مشاعر تعبر عنها نتيتاس بالحوار فهى مواقف قصصية ممسرحة ، وحتى حين تنسحب نتيتاس ويدخل قمبيز على وصيفتها ثم يستدعى نتيتاس . تبطىء الحركة ويتحرك الحوار فى محاولة لمسرحة الحكاية . ولايسرع الإيقاع إلا حين يدخل فانيس لتعرف أنه وشى بها عند قمبيز . ثم يعود الايقاع إلى البطء والاعتماد على الحوار المفصل للفعل دون الحركة . ويتبدى أن قمبيز قد مرض بالصرع ، وبعد أن يغادر المسرح تبقى نفريت مع فانيس ليدور حوار يتناول تفصيلات ماحدث لمصر فقد مات الفرعون وتولى ابنه بسماتيك مكانه .

ويعود الفصل الثالث إلى مصر وقد دخلت جيوش قمبيز مصر . وتبدا التفصيلات بانتحار نفريت بإلقاء نفسها فى

النيل . وفى المنظر الثانى يتحادثون عن غنى قمبيز والمصائب التى أنزلها على المصريين ويقدم المنظر صورة تفصيلية لما أحدثه من ظلم . وتستمر الإفاضة فى جزئيات الحدث بدخول جند من النوبة ليغنوا لقمبيز ، ثم دخول رسل يحملون الدعوات إليه . ويذكر بسماتيك فيدخل متهما بالثورة عليه فيقتله ، ثم تدخل نتيتاس وبعدها يأمر بقتل فانيس ، ثم يدخل تاسو متهما بأنه يقود الثورة ضد قمبيز فيقتله ، وتقرر نتيتاس أن تخرج إلى أرض طيبة والصعيد ، لحشد الدعاة وتعبئة الجنود وقهر العدو وإرغامه على الرحيل . وكان يمكن أن تنتهى المسرحية بهذا الموقف فهى ليست فى حاجة إلى تزيد ، ولكن هذا يغير من طبيعة المسرح العربى المعتمد على الحكاية فلكى تنتهى المسرحية لابد أن تنتهى الحكاية نهاية تامة حتى لايصبح هناك شىء يحكى . فتأخذ الأحداث الزائدة فى تكملة بقية الحكاية ، فقمبيز يزداد جنونه ثم يقتل أحد قواده وبعدها يسأل عن عجل أبيس ثم يؤتى به فيجن جنونه ويأمر بقتل العجل ، وتأخذ الخيالات فى الظهور لقمبيز ، فيرى خيال أخته وأخيه وينادى على نتيتاس ، ثم يطعن نفسه بخنجر فيقع ميتا وبموته لاتنتهى المسرحية ، وانما تمتد ليظهر موقف الفرس من موته ، ثم تقف جماعة من المصريين يبكون أبيس موضع تقديسهم لتكون نهاية مسرحية حكاية قمبيز .

ولم تخرج مسرحية على بك الكبير عن كونها مسرحية لحكاية تشمل تفصيلات دقيقة تمثل بعد النص عن التكثيف المسرحى .

لقد بدأ الفصل الأول فى حجرة من قصر على بك الكبير وقد جلس فى انتظاره مصطفى اليسرجى الجلاب ومعه ثلاث فتيات وشاب تركى وأم محمود الماشطة ، ويدور الحوار بين أم محمود والفتيات . تمثل مقدمة النص التعريف بالفتيات وبالجلاب حتى يسمع أذان العصر ، ثم يتضح بعد ذلك أن إحدى الفتيات ـ آمال ـ هى ابنة الجلاب ، وقد غضبت من أبيها لأنه هو الذى يقوم ببيعها فى سوق النخاسة ، ففى مصر ، الدنيا ، وملك لها تهيا ، وقد حضر بها ليبيعها لحاكم مصر على بك الكبير .

ثم يذكر اسم مراد وحزنه حين رآها بالأمس وأنه يحبها ، وتطنب زكية فى وصف استجابة لجو الحكى ، لترتفع درجة الحكى الذى يسود النص . ثم يأتى مراد الذى أحب الفتاة ويعرض على أبيها شراءها فيقبل الأب ولكن الفتاة ترفض الذهاب معه فهى تستجير بعلى بك ، وتنتظر حكمة فى أمرها فهى حرة ترفض أن تباع ، ثم يدخل على بك وتحدث المفاجأة القصصية إذ يعرف أن مرادا هو الفتى الذى باعه إليه منذ سنوات .

ولم يكن الأب قد باع سوى فلذة كبده ، فمراد هو ابنه . وهو الذى يختار آمال لا لتكون جارية وإنما زوجة ، ويأخذ المنظر فى وصف مراد بك والقصر وحديث على بك عنها ، ثم وصف مايصنع من كرم مع الناس حتى فرغت خزانة الدولة .

ويخرج الجميع ماعدا آمال ليدخل بشير بك صديقه ،

فيتحدث بالتفصيل عن جيشه وعن الشام فهو يعد العدة لفتحها ، وتستمر الافاضة القصصية حين يخرج على بك وتسمع صيحة وصرخة امرأة أمام القصر فقد ذبحوا إخوتها . ويظهر مراد فيكشف حبه للفتاة وقد شعر الأب مصطفى أن هناك شبح جريمة قد تقع فالأخ يحب أخته . وتتصارع أمال ومراد ، ثم يتصارع مراد مع أبيه . ثم ينتهى الموقف بحديث عن الفتاة وعن الصراع داخلها بين على وبين مراد .

وينتقل الفصل الثانى من الحكاية الممسرحة إلى قلعة ضاهر العمر صاحب عكا ليتأكد شكل الحكاية ، ويدور حديث فى فناء القلعة المطل على البحر حيث يرسو الأسطول الروسى ليدور حوار بين جند الشام ، وقد ضاقوا بالترك وبالمصريين وتبطىء الحركة فى الحوار الوصفى الساكن ، ثم يدخل ضاهر العمر وحسين المصرى لتستمر حركة المسرح فى سكونها معتمدة على الحوار . ثم تدخل شمس زميلة أمال لتشى بها عند على بك ، ويتعرف من هذا الحوار أن مصر خرجت عليه ، ثم تخبره أن مرادا يريد أن يأخذ زوجته لنفسه ، ثم يدخل متآمران قادمان من محمد بك أبوالدهب ليحاولا قتله . ويطول الحوار قبل أن ينقض سعيد عليه بخنجره فيقبض على بك على ساعده ويستمر المنظر فى تصوير الموقف وتتعدد الأحداث بشكل قصصى ، فالقائد الروسى يحاول مساعدته ويرفض . ويطول حديث على بك لنفسه متألما لما يحدث لينتهى الموقف بعودة ضاهر ليعلن أن عرب الشام تلبى نداء مصر لعودة على بك إليها .

وتتنوع أحداث الفصل الثالث وحركته بلا تكثيف مسرحى ولكن بترابط حكائى ، فالحكاية تتحرك لتتم ببطء . فالخدم يشكون من الترك وعثمان بك الجاسوس يجلس مع محمد بك فيقبل جندى ويخبره بخبر المعركة ويطول وصف النصر والغناء له ، ثم يدخل ضاهر يحيطه الجند ليتحول الموقف إلى حوار لفظى بينه وبين محمد بك .

ثم يظهر مصطفى جريحا وهو يتقدم من مراد زاحفا على الأرض ليتكشف أن الذى جرحه هو ابنه مراد فيخبره أنه أبوه وأن آمال أخته .

لقد بنيت المسرحية على حكاية ميلودرامية مشحونة بالأحداث ليلتقى مراد بالأب مستغفرا ، ثم يقدم الأخ نفسه لأخته ثم يأتى بعلى ليلتقى به مراد ويتعرف حقيقة نسبه وبعدها يتم اللقاء بين أبى الدهب ومراد وبين على بك . وبعد أن يغمى عليه لاتتوقف المسرحية وإنما تستمر فى الحكاية إذ يتقدم أحد البكوات ليسب مرادا بأنه غاو وكاذب ، مشككا فى علاقته بآمال ، فيلطمه مراد لطمة شديدة ، ثم يعرف البيك الحقيقة فيعتذر له ، ويدخل محمد بك بعد أن يسمع الجلبة فيكتشف أن زوجة على بك هى أخت مراد ، لتنتهى الحكاية تاركة على بك إلى حديث آمال عن أبيها مترحمة عليه ، وقد أثقلت الأحداث الفرعية النص ، ولكنها لم تثقل الحكاية لو كانت الرؤية إلى هذا العمل على أنه حكاية ممسرحة لا لعلى بك الكبير وإنما لآمال وأخيها مراد .

وإذا كانت الحكاية قد أدت إلى سقطة للنص المسرحى من حيث كونه عملا مقدما للفرجة فإنها لم تكن كذلك فى المسرحيتين الكوميديتين « البخيلة » و « الست هدى » وذلك لأن المسرح الكوميدى يتقبل الحكاية أكثر من المسرح التراجيدى الذى يجب أن يعتمد على تكثيف الحدث . فالتطويل وتقديم المشاهد الجانبية ، والاعتماد على الوصف غالبا مايدفع لسقوط النص أدائيا ، بينما الكوميديا قد تستخدم عناصر الحكاية لتكون أداتها فى خلق السخرية صانعة الكوميديا .

وتمثل مسرحية البخيلة حكاية عن البخيلة وحفيدها . تبدأ الحكاية فى قهوة بميدان لاظوغلى يجلس عليها جمال ليحدث من خلاله تعرف بالبخيلة والعالم المحيط به ، والطمع فيما يمكن أن يرثه ، وتتعدد الشخوص ولايظهر فيهم بعد ذلك سوى جمال والدكتور ، فهى شخوص جو تساعد على كشف الحكاية . وفى الفصل الثانى تبرز البخيلة بروحها وعالمها وجمال وحُسنى خادمتها . ثم ينتقل الفصل الثالث إلى الست نظيفة على فراش الموت وحولها جماعة من الجارات جئن لزيارتها . وتلعب الجارات دورا فى تطويل الحكاية وخلق الفكاهة من عالم البخيل . وفى المنظر الثانى وقد ورثت حُسنى أموال البخيلة تستمر الحكاية فى امتداد العلاقة بين حُسنى وجمال ، لتنتهى نهاية سعيدة تقدم فيها حُسنى المال له ، وقد تحقق حلمها فى أن يكون لها فيقدم لها الحب ويتفقان على الزواج .

لم تخرج مسرحية « الست هدى » كثيرا عن دائرة البخيلة ، فهى حكاية ولكنها تنتهى نهاية تعيسة لزوجها ، فقد بدأت حكايتها بالحديث عن ماضيها ثم يقدم الزوج الذى يقابلها بمعاملة سيئة . وفى الفصل الثانى تحدث مواجهة بين الست هدى وزوجها وينتهى الفصل بأن تطلقه .

والفصل الثالث يحكى عن الزوج الأخير وهو فرح بموت هدى ويظهر العالم المحيط به بتفصيلاته ، ولكن النهاية كانت مؤلمة له فلم تترك هدى له شيئا من ميراثها . والغريب أن هاتين المسرحيتين ـ وهما تحملان كل خصائص مسرح شوقى بما فيها الحكاية الممسرحة ـ هما من أنجح أعماله من حيث الفرجة وقد خلتا من الحشو الزائد وارتبطتا بالموضوع ، وكانت السخرية فيهما مكثفة فكانت الحركة حية متواصلة لتصل بالنص إلى نهاية الحكاية دون أى ملل . فقد تؤدى الحكاية وظيفة فنية فى الكوميديا بإيصال السخرية إلى المتفرج ، وهى بذلك تحقق نجاحا فى العمل المسرحى الكوميدى بينما لاتحقق نجاحا فى العمل المأساوى .

## الوظيفة

عندما تنظر الى اى نص من النصوص الأدبية فإن هذه النصوص تخاطبنا لأنها تحمل فى ذاتها رسالة الى المتلقى قد لاتكون هذه الرسالة مقصودة لذاتها . وقد لايكون الفنان ساعة

ادائه للنص واعيا بما يقدم ، ولكن الرسالة كامنة فى النص يستطيع المتلقى أن يراها واضحة ، فكما أنه ليست هناك عملية كتابة تصدر من فراغ ، فانه ليس هناك متلق يتلقى النص من فراغ سواء أكان هذا النص مرئيا أو مقروءا أو مسموعا . إن عملية التلقى معقدة تعقد الكتابة نفسها ، ومن هنا تعددت رؤى النص بتعدد المتلقى الواعى . ونصوص شوقى المسرحية حملت رسالة محددة لمتلقيها ويمكن أن نجمل هذه الرسالة فى ثلاث نقاط : الحب والوطن والأخلاق فلقد وظف النص المسرحى فى هذه الوحدات الثلاث .

لقد مجَّد شوقى الحب فجعله محور معظم أعماله . بنيت عليه مسرحية كليوباترا ، فإذا بأنطونيو وهو يعود مهزوماً يقف أمام كليوباترا ليطلب منها قبلة فوق جبينه لتمسح بهذه القبلة عار الهزيمة :

ردى على هامتى الغار الذى سلبت
فقبلة منك تعلوها هى الغار

أما فى مسرحية مجنون ليلى فقد جعل الحب ينتصر على الحياة نفسها . لقد تعاطف مع الحب والمحبين سواء أكان أميرا أو شخصا عاديا فى القبيلة . وحين تموت ليلى يتعاطف جموع المعزين مع قيس ، وحين يموت قيس يعلن :

نحن فى الدنيا وإن لم ترنا
لم تمت ليلى ولا المجنون مات

وفى مسرحية عنترة ينتصر الحب على كل العوائق . فالحب هو الذى يجب أن يتغلب على كل واجب فحين تعلن عبلة أنها تخاف أن يقال عنها فى الغد إن عنترة صادها وأنهما تآمرا على القبيلة وإنها خانت والدها وخان عنترة عمه . لايلقى عنترة بالا لهذا ، فهو لايهتم بما يقال مادام قد نالها ويؤكد لها إحساسه بأن البيد معبده وأنها معبودته .

عنترة :

الناس ؟ خلى لقنا      تى الناس أو مهندى
أنت اذا أطعمتهم      مخ الرشا لم تحمدى
غــــدا يخـصـونـك بالتمـليـق والتـودد
البيد معبد وأنت دمية فى المعبد ( ص١٠٣ )

ويجعل شوقى فى مسرحية « على بك الكبير » الحب واجبا فآمال تقف بجوار زوجها لاتخونه مع مراد بك ولايموت على بك إلا بعد أن يتأكد من صدق زوجته وبراءة حبها له .

وفى مسرحية « البخيلة » يتوِّجها بتحقق حب حسنى لجمال ابن سيدتها . فتترك له كل ماتركته الجدة لها معتقدة أنها تعيد إليه حقه . وفى مسرحية قمبيز يتعالى حب نتيتاس على الألم حين يخونها حبيبها مع نفريت ابنة الفرعون ويرتفع بها الحب لتقوم بتضحية أكبر وهى أن تتوجه بديلا عن نفريت إلى قمبيز ، وحين ترى حبيبها يواجه الأعداء ويقاومهم تغفر له . وقد اتخذ حبها صورة جديدة هى حب الوطن .

وقد لعب الحس القومى فى شعر شوقى المسرحى دورا

كبيرا فى بنية مسرحيته « قمبيز » و « كليوباترا » فهو قد قدم صورة لحب الوطن ترتفع به عن حب كل فتاة . ففى مسرحية « قمبيز » بعد أن تذهب نتيتاس إلى فارس يأتى تاسو أحد القواد المرتزقة من اليونانيين ليدفعها أن تقف معه ضد أمازيس الذى اغتصب الملك من والدها حتى يأخذ عقاب جريمته ، فتصده رافضة بإباء وشمم أن تشترك معه فى جريمة تطأ فيها خيل الفرس وطنها وتشعل نيرانهم فى مهدها وتغمد سيوفهم فى صدر أمتها !

الملكة ... لك الويل من فتى
فإنك من معنى المروءة خالى
أأوطىء خيل الفرس مهدى وملعبى
وتربة آبائى ومنزل آلى
وأشعل نار الفرس فى أيكة الصبا
ومابوأتنى من رُبى وظلال
وأغمد سيف الفرس فى صدر أمة
نمتنى وتنمى أسرتى وعيالى
إذن لا أوى جَدّى السماء ولا أبى
ولا جَلَّ عمى أو تبارك خالى
وأفضل منى كل ذات ملاءة
وراء حقول أو وراء تلال
تهش على شاة وتحمل جرة
وتمشى على الوادى بغير فعال
( ص٩٢ )

وحين يقبض قمبيز على الفرعون الجديد بسماتيك وهو يحاول أن يعبىء القوى المصرية ضد قمبيز ويرفض عفوه فهو عفو طاغية ، وحين يعيره بأنه يلبس ثياب الذل بعد أن كان يجر ثيابه تيها وأنه بعد غد سيطوّف النيران فى البلاد ليجعل من هياكلها رمادا ، ويدعك أنوف رجالها فى تراب الذل - يرد عليه فرعون شامخا بأن مصر تقهر قاهريها :

رويدك يابن كسرى قف تمهل فعادة مصر تقهر قاهريها
(ص ١٠٥ )

وتردد نتيتاس نفس المعنى حين يأمر قمبيز بالإغارة على مصر بأن الله حافظ لمصر :

نتيتاس : قمبيز ماشئت فاصنع إنى أراك مصرا
تغير أنت وتغزو ويحفظ الله مصرا
(ص٨٧ )

ثم يدور حوار يحمل صراعا بين قمبيز المنتصر وبين فرعون المهزوم يتبدى فيه كبرياء الفرعون وقد علت على قمبيز وانتصاره ، فهو مؤمن بأن شرفه الرفيع لم ينحط عموده ، فجوهره باق لايمس :

قمبيز : فرعون بسما ضَلَّ ابتهل
واهتف لعل العجل عنك يزود

انظر إلى أين ؟! انحططت
فرعون : كذبت لم
ينحط للشرف الرفيع عمود
إن الجواهر فى التراب جواهر

والأسد فى قفص الحديد أسود
(ص ١٠٦ )

وقد قدم الكهنة حبا لمصر ولتقاليدها . لم يضعفوا حين ذبح قمبيز العجل ليذلهم ، رأوا أنه اتخذ الجو سُلَّما ، وإلى الخلد قد سما ، وأنه انتقم من قمبيز ، إذ أصابه بالجنون ثم دفعه الى الانتحار ، لتختم المسرحية بإنشاد من شيوخ الكهان ليبارك أبيس صاحب المجد وموضع التقديس ، ومنزل الحمد ، سره فى منفيس وهو فى الخلد ويشاركهم شبان الكهان فى الإنشاد :

شبان الكهان :

أبيس سر للسماء انزل مع الخالدين
وخل تلك الدماء تحاسب المعتدين
أنت سماء الجلال حمى الديار الأمين
القرن كالشمس طال وعز فى العالمين
ياصورة من فتاح ومن سناه المبين
هذا شعاع الصباح أم غرة فى الجبين

وإذا لم يكن للكهنة شخصية محددة فى مسرحية قمبيز .
( ص١٢٦ )

فقد ظهر كبير الكهان أنوبيس فى مسرحية « كليوباترا » شخصية مؤثرة وفاعلة : مهموما بهموم مصر وبآلام شعبها . يسمع صوته فى نهاية الفصل الأول من داخل محرابه يصلى لإيزيس أن ترفع آلام شعبها من عبث الظالمين .

أنوبيس :

إيزيس ذات الحجاب      مالكة العالمين
شعبك لاقى العذاب      من عبث الظالمين
يامن خفضنا الجباه      لعزها ساجدين
صغنا إليك الصلاة      من أدمع النادمين

( ص٢٣ )

وحين ظهر على المسرح كانت حركته مختلفة عن صوته ، إذ لم يبن عليه فى نظر حابى المصرى المتحمس أنه مهموم بهموم الشعب . فقد ذهب إلى أنوبيس فى معبده بالإسكندرية فوجده يُنَسِّق حقاقا وقوارير من سم الأفاعى ، وحوله صناديق يشف بعضها عما فيه من أفاع وحيات ، وهو يناجى الحيات ويلهو بالحقائق والقوارير ، فيطالبه أن يترك حياته ويتقدم لينقذ الوطن من الأفاعى البشرية . ولم يستجب أنوبيس لقوله ، وأعطاه قنينة وطلب منه أن يمسك بها فى حرص ، فاحتار حابى من موقفه فهو لايعلم ، إن كان يهزأ به أو أنه جن أو أنه نبى يعلم الغيب فيخاطبه متحمسا وراجيا أن يترك الأفاعى ويشتغل بما يحدث لمصر فالوطن ملدوغ وهو أولى بطبه ، ويرد عليه بكلمات تحوى غضبه فهو يتساءل أين الفتيان وأين الفرسان ؟ لقد تركوا أنطونيو فى ساعة ماكان يجب أن يترك ولم يتفقوا على موقف موحد ، ثم يجىء إليه بعد أن مضى أوان الرأى .

أنوبيس : ....

أبعد أن حل على النيل ووادیه القضا

ولم يجد من شيبه     أو من شـبابه فدا
أتيت تدعونى كما     تدعو العجائز السما
الـرأى ليس نافعا     إذا أوانــه مـضــى
ص( ٦٢ )

لقد كان الكاهن مهموما يعرف أنه عاجز عن الفعل ، يظهر الهدوء والسكينة ، ولكن حين تحضر إليه كليوباترا وتطلب منه أن يكون حليفها بعد أن تركها كل حليف فهى تخشى من الحوادث فيهدؤها ملقبا إياها لباة النيل ، وتؤكد له كليوباترا أنها لاتخاف العزل ولا الموت ، ولكنها تخاف أن يوطأ بالمناسم تاج مصر بأخذها سبية الى روما .

كليوباترا : .....
أبى خفت الحوادث

أنوبيس : لاتراعى
لباة النيل ليس تخاف شيئا

كليوباترا :

أبى لا العزل خفت ولا المنايا     ولكن أن يسيروا بى سبيا
أيوطأ بالمناسم تاج مصر     وثمت شعرة فى مفرقيا
(ص ٦ )

وهنا يكون أنوبيس قد اتخذ قراره فيوحى إليها بالانتحار بسم أفعى حتى لاتهان ملكة مصر ويتفق معها أن تحمل إليها الأفاعى ساعة الحاجة إليها إذا بات فى خطر تاج مصر .

أنوبيس :

يمينا بإيزيس أحملهن إليك ولو فى سلال الخضر
( ٦٦ )

إذا بات فى خطر تاج مصر سبقت إليك بهن الخطر
ويفى أنوبيس بيمينه فيرسل إليها سلة ملأى بالأفاعى يحملها حابى .

وتنتحر كليوباترا كما تنتحر وصيفتها هيلانة فيأتى أنوبيس ليطلب من حابى حق النجاة الذى أعطاه إياه من قبل فيسكبه فى فم الفتاة لتصحو من السم . ويقف بعدها أنوبيس وقد ملأه الأسى على كليوباترا :

بنتى رجوتك للضحية والفدا
فوجدت عندك فوق ما أنا راجى
إن تصبحى جسدا فنفسك حرة
وعلاك سالمة وعرضك ناجى
سيقول بعدك كل جيل منصف
ذهبت ولكن فى سبيل التاج
(ص ٩٥ )

ومع أن الكاهن الأكبر يعيش حالة من الأسى العميق ، فإنه يملك اليقين ، فكان فى المسرحية أكثر الناس حبا لمصر واكثرهم يقينا بمستقبلها ، وهو يختم المسرحية ـ بعد خروج اكتافيوس وحاشيته وقد زُفَّ بالتحايا له من الابواق والحناجر خارج القصر ـ ليعلن أنوبيس أنهم مهما هتفوا أو غنوا أو ضموا وادعوا فى البلاد العز والقهر فانهم لم يتملكوا مصر :

أكترى أيها الذئاب عـواء

وادعى فى البلاد عزا وقهرا

أنشدى واهتفى وغنى وضجى

واسبحى فى الدماء نابا وظفرا

لا وايـزيس ماتمـلكت إلا

واديا من ضياغم الغاب قفرا

قسما مافتحتم مصر ولكن

قد فتحتم بها لرومة قبرا

(ص ١٠٠ )

وكما عبرت المسرحية فى شخص أنوبيس عن حب مصر فقد عبرت أيضا عن هذا الحب فى كل من شخصية حابى وديون ، وكليوباترا نفسها . لقد كان حابى يستاء من جو الخداع الذى تعيشه مصر حتى إن الحكام يوهمون الشعب بانتصار كاذب ، ويؤلمه أن يتحول الشعب الى ببغاء عقله فى أذنيه . ويجد حابى استجابة من ديون الذى يتألم لأن شعبه يهتف لمن أحال عرشهم فراشا للغرام ويستهزىء بهم وبتاريخهم :

**ديون :**

**حابى ، سمعت كما سمعت وراعنى**

**أن الرمية تحتفى بالرامى**

**هتفوا لمن شرب الطلا فى تاجهم**

**وأحال عرشهم فراش غرام**

**ومشـى على تاريخهم مستهـزئا**

ولو استطاع مشى على الأهرام
( ص ٨ )

ويظهر من المسرحية أن حابى وديون عضوان فى جماعة سرية لتحرير مصر ، ويحاول حابى أن يضم زينون أمين مكتبة الاسكندرية لهما . وكان واضحا أنه يحب كليوباترا ويحرك حماسه بالحديث عما يحدث لمصر :

حابى : ..........

.........

اترضى أن يكون سرير مصر قـوائمـه الدعـارة والبغـاء ؟
أتهـدم أمـة لتشـيد فــردا على أنقاضها ؟ بئس البناء ؟

ولقد ركزت المسرحية على كليوباترا فحولتها إلى ملكة وطنية تمثل مصر وعرشها ، وهى تبرر انسحابها من معركة اكتيوما بأنه من أجل مصر . لقد تركت أنطونيو يواجه مصيره أمام أوكتافيو متصورة أنها بذلك تضعفهما ، فتكون الفرصة **مواتية لها للسيطرة على البحر** .

**كليوباترا** : ..........

..........

**علم الله قـد خـذلت حبيبى**
**وأبا صبيتى وعونى وذخرى**
**والذى ضيع العـروش وضـحى**

في سبيلى بألف قطر وقطر

موقف يعجب العلا كنت فيه

بنت مصر وكنت ملكة مصر

( ص ١٩ )

وحين احست أنه يمكن أن تؤسر لم تفكر فى نفسها وإنما فكرت فى مصر فهى رمزها ، وتخشى أن تفضح مصر وسلطانها :

يريد ليعرضنى فى غد     على شعب روما كأنى سلب

ويفضح مصـر وسلطانها     وتاج العصور وعرش الحقب

( صـ٧٧ )

ويحاول النص المسرحى أن يقنع الجمهور المتلقى بأن وطن كليوباترا يدفعها للانتحار ، وأنها تموت من أجل عرش مصر وتبذل دونه حياتها وعرش جمالها .

يطالبنى به وطـن عـزيز     وآبـاء ودائعهم غــوالى

(ص ٩٢)

أموت كما حييت لأرض مصر     وأبذل دونه عرش الجمال

(ص ٩٣)

وتمس مسرحية "على بك الكبير" الحس الوطنى ولكن دون أن تكون وراءه خلفية تقنع به . فقد يقتنع المتلقى بالأسباب التى تذكرها كليوباترا عن وطنيتها وذلك للحشد الذى ضمته المسرحية لمحاولة وضع كليوباترا موضع المدافعة عن مصر ، أما فى مسرحية "على بك" فلم يكن فى إطارها حشد

للحس الوطنى ، إذ كانت معالم الظلم تغلف إطار الحدث وحركة الشخصيات . فتصبح الصفات التى تخلع على مصر مجرد صفات فارغة من محتواها ، كأن يذكر على بك لآمال أن كل مافى بيته هو من صنع البلد ، فليس هناك من يعلو على الصانع المصرى ، فترد عليه بأن الفن بمصر قد بلغ الكمال ولاينتهى الحوار عند هذا الحد ، وانما يدخله تشويش عليه إذ يستمر على بك فى قوله بأنه يرى القوقاز أعلى يدا وينفى أن يكون هناك من له قدرة على صنع الجمال مثلهم . وترك هذه الابيات تسير منفصلة عن موضوعها ربما يكون للتأثير على المتلقى للنص فهى استدعاءات تعجب جمهور المشاهدين ، وقد تعود كتاب المسرح أن يقحموها فى النصوص المسرحية استجلابا للتصفيق . ويرد إلى هذا أيضا المنولوج الذى تحدث به على بك الكبير وهو يقاوم نفسه من أن تتقبل مساعدة روسيا ، وينتهى الصراع بذكره لمصر التى يعدها مهده وإن لم يولد بها ، فلقد رعته فى الصبا وأحلته بعد الشباب مراتب القواد . ( ص ٧٥ ـ ٧٦ )

وتقدم المسرحية نشيدا عن مصر موضوعا بالتأكيد لإرضاء جمهور النظارة ، فجماعة من جند أبى الدهب يتغنون ، وتذكر تعليمات المؤلف أن النظارة يغنون النشيد مع الجنود عن مصر وجندها . ومع أنه لا مكان لهذا النشيد فى هذا النص المسرحى إلا أن وضعه يمثل خبرة بطبيعة الجمهور واقتران النص بفرجتهم وبما يريده لواقعهم لا لواقع المسرحية ..

ياعسـكر النيل بالسـلامة ياعـسكر النيل بالسـلامـة
ظفـرت بالنصـر كل حـين وفـزت بالعـز والكـرامـة
فـي يوم سلم وفـي قتال وفـي رحيل وفـي إقـامـة
فـما شـهدت القـتال إلا رفـعت للضـفـتين هـامـة
أبليتمـو قـادة وجـندا بورك فـي الجـند والـزعـامـة
قد شيد الله مـجد مصـر والجيش من مجدها الدعامة
( ص ٨٩ - ٩٠ )

واذا كان الوطن قد نال حظا وافرا من الوظيفة فى مسرح شوقى فإن الحس القومى قد بذرت بذرته ، وان لم تكن طاغية طغيان الحس الوطنى . فقد ذكرت المسرحية وصف المسلم العربى بالكرم فى حديث على بك لقائد الاسطول الروسى يصف له مقامه فى الشام عند أميرها ضاهر العمر .

أنا فى دار مسلم عربى مانع الجار مكرم الضيفان
( ص ٦٠ )

ويتحدث ضاهر عن العرب ووحدتهم حين يسأله محمد بك أبو الدهب عن أصله إن كان فلسطينيا أم لبنانيا أم شاميا فيرد عليه بأن هناك أصلا واحداً يجمع كل هذه الأقاليم وهو انهم عرب :

كل هـذا هـناك مولاى أصـل واحد يجمع الرجال وفصل
عرب كلنا ومنطقنا الفصحى وأباؤنـا نـزار وذهـل
( ص ٩١ )

وإذا كان الحس القومى باهتا فى مسرحية على بك الكبير فإنه كان واضحا بشكل أعمق فى مسرحية عنترة وكان جزءا من بنية الحدث ، محددا لعالم شخصية عنترة . فقد كشفت المسرحية عن تفرق العرب وصراعهم واقتحام الفرس لعالمهم وقد حددت عبلة مشكلة العرب فهم يذهبون إلى كسرى لينالوا عطاءه ويجعل منهم حكاما يحكمون باسمه ، إنهم يقفون أذلاء على باب كسرى . لايجمعهم جامع تفترق بهم السبل فنصفهم قطاع طريق ونصفهم فى البيد فوضى بلا راع لا دولة لهم . منهم الأمراء الذين قد يرتدون ثياب الأعاجم .

( ص ٥٩ ـ ٦٠ )

وترفع عبلة صوتها طاعنة فى الاكاسرة لاعنة المناذرة ، وحين يسألها واحد ممن حولها عما ترمى بقولها ، ترفع صوتها بجملة شعرية واضحة بأنها ترمى لتحرير العرب من الفرس والروم . وتسأل إن كان هناك بطل يلتف حوله العرب التفاف بنى اسرائيل حول رسلهم ، يفك الرق عن الأعناق كما فك موسى رقابهم من قبل وهنا يرفع شخص صوته أنه وجده وتتجه الأبصار إليه متسائلة ، فتفصح عبلة عن اسم عنترة ويبدأ الخلاف حوله فهو فى نظر البعض مجرد عبد ويذكر ضرغام وهو منافس لعنترة فى الحصول على عبلة حين يطلب منه والد عبلة أن يقتل عنترة ، فيرفض أن يسأله ان كان يحسد عنترة فينكر ذلك ويذكر أنه يراه البطل الذى يسعى لتاليف قومه .

أأحسد من يرجى لتأليف قومه

إذاافترقت تحت الملوك القبائل
( ص ٧٦ )

وتعود عبلة فى الفصل الأخير من المسرحية مخاطبة المناذرة الذين جاءوا ليحاربوا عنترة تحت لواء الفرس بأنهم أبناء جنس واحد وعليهم أن يتوقفوا عن القتال فلا يقاتل أخ أخاه وهم من لحم ودم أبناء العرب حرمة النسب ، وتستنكر أن يكونوا تحت حكم كسرى :

قبيلة تحت حكم كسرى وقيصر الروم دان أخرى
أصبحتمو للغريب جسرا يـركـبه كـلمـا أغـارا
( ص ٨٩ )

لم يتطور الحديث عن القومية فى مسرحيات شوقى بأكثر من ذلك اللمس السريع لها .

ولقد امتلأت مسرحية قمبيز بهذه الرؤية التى تنقد واقع مصر وقد سادها الفساد وهى فى مواجهة عدو قوى يحتاج إلى أن تكون مدعمة بأخلاقها . فبينما فرعون مصر غارق فى ملذاته يسود قمبيز وقد عبر رجال من وفد فارس عن هذه المفارقة فشرق البلاد ضيعة قمبيز بينما غرب البلاد حقل الفرعون فهو لايعدو أن يكون سائسا لحمار وبغل . إن ذهب الأرض ملك لهم يغرقونه فى الطقوس . ويغضب أحامس وهو مصرى صميم مما يحدث فى القصر فقد طغى عليه اليونان وأصبحوا عظماءه وهم الذين يتملقون الأعاجم .
أحامس

تأمل القصر منا وانظره أرضا وسما
انظر ترى الاغريق فيه هم لفيف العظما
انظر تجدهم كلهم جيلقون العجما

وإذا كانت الوظيفة القومية قد حملت فى مسرحيات شوقى فإن الوظيفة الأخلاقية قد لعبت دورا كبيرا فى جميع مسرحياته دون استثناء . فإنها متسعة الجوانب ، ممتدة من الأصول الأولى لشعر شوقى ورؤيته للحياة وهو فى ذلك مثله مثل جميع شعراء عصر الاحياء فلا إحياء لمجتمع دون أن يعود اليه تماسكه الاخلاقى ولقد رأى شوقى فى الشعر إنجيلا إذا ما أحسن استخدامه لنشر المكارم وستر العورات .

والشعر إنجيل إذا استعملته فى نشر مكرمة وستر عوار[٢٤]

وهو يرى أن الأمم لم تعرف الحق إلا بهدى الشعر .

لم تسر أمة إلى الحق إلا بهدى الشعر أو خطى شيطانه[٢٥]

وقد جسم شوقى موقفه الأخلاقى ودوره فى الأمة ، فبنية المجتمع فى أمة ما وقوامه قائم على الأخلاق فإذا هديت إلى الأخلاق الحميدة فإن المجتمع كله يسير إلى زوال وقد وضح ذلك فى قوله :

وإنما الأمم الأخلاق مابقيت
فإن همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

وقد كرر ذلك في مسرحية على بك الكبير بأن كل صلاح

وفساد فى الأمة مرده إلى الأخلاق ، فإذا فسدت الأخلاق فسد كل شىء فيها يذكر ذلك على لسان على بك الكبير وقد ضاق بالفساد فى دولة المماليك :

إذا فسد الخلق فى أمة فقل كل شىء لهم قد فسد
( ص ١٠٧ )

وماكان يمكن أن يتغير شوقى فى مسرحياته فقد كان للأخلاق جانب كبير فيها . تشكل فى بناء العمل المسرحى سواء فى الحدث أو بعض مواقف الشخصية ، فمسرحيتا « البخيلة » و « الست هدى » بنيتا على الموقف الأخلاقى وهو هنا متسع ليشمل المشكلات الاجتماعية التى يراها لاتخرج عن الاطار الأخلاقى . فالوظيفة الاجتماعية هنا ليست منفصلة عن الرؤية الأخلاقية إذ أن البنية الاجتماعية قائمة فى هذه المسرحيات على الرؤية الأخلاقية .

تبنى مسرحية البخيلة على التنفير من البخل على أنه رذيلة أخلاقية ، فالمسرحية تكاد تكون هجائية للبخل ويتحرك الحدث فيها مبنيا على بخل نظيفة جدة جمال وسيدة حسنى . فالجدة تحرم نفسها من متع الحياة لتترك فى النهاية كل مالها لحسنى وبالتالى لحفيدتها ، فمال الكنزى يترك للغير ليكون له متعة وتظهر الشخصيات من شدة بخلها منفرة فالدكتور البخيل يظهر بصورة سيئة وكذلك الجدة . ويدفع البخل لبعض المساوىء الاجتماعية التى تمثل فى الدرجة الاولى سوءات أخلاقية فيظهر النفاق متمثلا فى عزيز وأسرته التى تطمع فى مال جدة جمال فتقبل الأسرة أن تصهر له وحين تموت الجدة

ويتضح لها أن الجدة لم تترك له إرثا ترفض الأسرة نسبه .

ويمتد النفاق الاجتماعى الواضح فى هذه المسرحية إلى مسرحية الست هدى . ليأخذ الطمع دورا بارزا فى أحداثها فالسيدة العجوز هدى تتزوج تسعة من الرجال كلهم طامع فيها ويظهر التاسع بشكل منفر مقزز محام يتزوجها لمالها ، والسيدة الحريصة لاتعطى إلا بقدر ماتأخذ وهى لاتعطى الكثير - وحين تموت تكون على عصمة زوجها الحادى عشر الذى تعاقبه الست هدى عقابا صارما . لقد كان فرحا لوفاتها متصورا أنها قد تركت ثروتها له ، إلا أن خيبة الأمل تصيبه حين يعلم أنها لم تترك شيئا له ليكون عقابه على طمعه عقابا شديدا .

لقد هاجمت مسرحيات شوقى النفاق بشدة . هاجمت نظام الحكم الذى يكذب على الجمهور ، ويحول النصر إلى هزيمة وفى مسرحية كليوباترا يتعجب حابى مما يحدث للشعب ، وهو يهتف بالانتصار لنظام حقق له الهزيمة :

حابى :

اسمع الشعب ( ديون ) كيف يوحون إليه
ملأ الجو هتافا بحياتى قاتليه
أثر البهتان فيه وانطلى الزور عليه
يا له من ببغاء عقله فى أذنيه

( ص ٧ ، ٨ )

وإذا كان الشعب يلام فالقيادة أيضا تلام حين تتفرق

ولاتكون على رأى واحد ، وكليوباترا تلقى بهذه العبارة فى تكوين حكمى من تكوينات الشعر العربى حتى وإن كانت العبارة خارجة عن السياق فإنها تحمل رأيا فى هذا الصدد :

وإذا فرق الرعاة اختلاف          علموا هارب الذئاب التجرى
( ص ١٨ )

ولقد أعرب أحد الفرس عن رأيه فى ملك مصر وهو لم ير من الجنود المحاربين سوى هؤلاء المرتزقة من جنود القصور وضباطها يختالون فى ثيابهم الجديدة ويروحون فى الخوذ اللامعات ، فهذا الملك ضعيف بلا دعائم فقد خلا من المدافعين ونامت عيونهم ، أما أولئك الجنود فهم طواويس لايحمون الديار فلاهم فى العديد ولا فى العدد .

الأول :

إذن هو ملك بلا حائط          رقيق الحواشى ضعيف العمد
خلا الوكر من صرخات العقاب
ونامت عن الغاب عين الأسـد
أولئك لا فى حماة الديار          ولا فى العديد ولا فى العدد
طواويس فى عرصات القصور          تروق تهاويلها من شهد
( ص ١٩ )

وقد حددت المسرحية أسباب هزيمة مصر أمام كسرى فلم يكن سوى اعتمادهم على غيرهم من المرتزقة اليونان والعبيد وقد ذكر ميجا أحد هؤلاء القواد وصاحب أخبار الفرس أن النعيم قتل حمية الفتيان وأصبح الجيش قليل الفرسان ، وهم كقطيع تختلف جلودهم ، حشر اليونان فى رايته وتراغى الزنج

واندس العبيد أمسى كل من لم يجد سببا فى الرزق يندس فى جيش مصر .

ميجا :
كالقطيع اختلفت فيه الجلود
حشر اليونان فى رايته وتراغى الزنج واندس العبيد
وغدا كل طريد لم يجد سبب الرزق أتى الجيش يصيد
( ص ٨٧ )

وإذا كانت الحالة قد ساءت فى مصر فى مسرحية قمبيز ، فإنها لم تكن بأحسن حالا فى مسرحية على بك الكبير فقد بلغ الظلم مداه . يحكم مصر المماليك ، يجد العبد فى أرض مصر مكانا للحكم ، بينما الأهالى غارقون فى الضرائب والظلم المفروض عليهم . لا علاقة لهم بما يحدث فى مصر ، عاش حاكم أو مات ، هزمت مصر أو انتصرت . وتتعدد صور الظلم والطغيان فى المسرحية . تصف امرأة دخلت على أمال زوجة على بك الكبير ، وقد قطعت أذناها ، تشكو ماحدث لها ، فقد دخل الجنود دارها وأزالوا العفاف وسرقوها وقطعوا أذنها طمعا فى حلقها ، وتحكى المرأة قصتها للأميرة :

المرأة :
جـــنود وراء كـبير لــهـم من الدين قد جردوا والخلق
أتوا دارنا فمضى نصفهم أزال العفاف ونصف سرق
ومال على أذنى بعضهم بسكينة طمعا فى الحلق
( ص ٣٨ )

ثم تدخل فتاة على الأميرة أمال وهى تصرخ بأن الجنود

يحاولون ذبح إخوتها وحين تسأل الأميرة عن الأسباب تخبرها فتاة أنه ليس هناك من سبب للقتل ، فترفض آمال ماتقول ، فالنفس لاتقتل سدى فتذكر لها المرأة أن هذا صحيح إلا فى مصر :

آمال : ويح لهم ماذا جنوا ؟

الفتاة : لاشىء

آمال : لا ، لابد من داع دعا

| | |
|---|---|
| النفس ياأخت لاتقتل سدى | صدقت يا أميرتى إلا هنا |
| لاينزل الرأس بمصر جسدا | إلا نزول المرء فى بيت الكرى |

وصحيح أن الفتاة تعترف بأنهم سرقوا جحشا ولكن ذلك لايبرر القتل ، فالشعب المصرى فى هذه اللحظات لم يعد له دور ، يميل عن شخص إلى آخر وقد نصب الترك محمد بك أبوالدهب حاكما يتصيدون به الوطن .وقد صور الحالة السيئة خادم من خدام أبى الدهب لزميله ، فتلك الأيام أيام جهل وبلاء وجنون وفوضى ، يتحارب فيها المماليك ، فيهون عزيز ماكان ليهون ، وأصبح الحاكم شريكا للشعب فى كل مايكد فيه ، فيوافقه زميله ذاكرا الضرائب المتزايدة على المصريين ، على الحمار والبردعة ، وعلى اللجام والوتد :

الآخر :

| | |
|---|---|
| ياشـيخ هـذا بلد | أحماله بلا عـدد |
| مـن سـلف وكـلف | ومن مكـوس وفرد |
| وتلد القـردة ما | لايعلمون من ولد |

على الحمار فردة    وفردة على الوتد
وفردة على اللجام    وهـو حبل من مسد
وفردة على برادع    الحـصـير واللـبد
( ص ٨١ )

لقد حدد ضاهر العمر الأزمة فى مصر ، فالغدر شيمة المماليك من قديم الزمن ( ص ٩٣ ) وقد اتفق معه على بك نفسه فى هذا ، فهو يرى أنه لهذا كان بناؤهم واهى الأساس وسلطانهم مضمحل العمد ( ص ١٠٧ )

لقد كانت مسرحيات شوقى تنقد الواقع الاجتماعى لمصر ، وهو يجعل من اضمحلال الأخلاق سببا للمآسى التى أصابتها وإن ضمت مسرحياته مواقف جزئية مشرقة لتخفف على جمهور المشاهدين حدة النقد وتنزع عنهم الكآبة . فالاضافة التى أضيفت للنص للتخفيف من حدة النقد هى إضافة موجهة بغرض العرض . ولقد قدم شوقى صورة مشرقة ضمنها مسرحية قمبيز على لسان زفيروس الفارسى الذى تناول حالة مصر ، إنه أعجب بنضارة المصريين فهم شعب انفرد بخطة ونظام فى الحياة عن كل الشعوب وقد سمت صناعاتهم . وانتقل زفيروس يصور أخلاقهم بأنه ليس لها مثيل من الفضل والرشاد فإن احترامهم للشيوخ فيه قدر من القداسة :

ولامـثل أخـلاقـهـم مبلغـا    من الفضل أو من خلال الرشد
إذا مر يافعهم فى الطريق    بشيخ تنحـى له أو سجد
( ص ١٨ )

وقد لمس شوقى وضع المرأة والظلم الواقع عليها وبنى مسرحية « مجنون ليلى » على هذا الظلم . فليلى تحب ولكنها لاتستطيع أن تختار ، فهى مقيدة بقيود المجتمع الأخلاقية ، وحين جاء ابن عوف خاطبا لها من قبل قيس ترفض ليلى قيسا ، لأن الموقف الآن لم يعد موقف اختيار ، ولكنه موقف مواجهة مع أخلاق الجماعة . فليلى ترى أن قبولها خطبتها لقيس هو إزالة لحجابها وأن يظن بها الظنون فتجلب لوالدها العار ، فيمشى يغض جبينه ويعجز عن النظر فى وجوه الشيوخ . إن هذا وحده كفيل بقتلها :

ليلى :

| | |
|---|---|
| ولكن أترضى حـجابى يزال | وتمشى الظنون على سدله |
| ويمشى أبى فيغض الجـبين | وينظر فى الأرض فى ذله |
| يدارى لأجلى فضول الشيوخ | ويقتلنى الغم من أجله |

وتقبل ليلى بعد ذلك الزواج بورد الثقفى وتذهب إلى دياره ، فيأتيها قيس ، ويتبين بوضوح أنها تعرف سر مأساتها ومأساته ، إنها العادة والوهم هما السكينان اللذان طعناهما ، مما أداها إلى أن تتزوج من غريب يكبرها ويصغر عن علمها ولايتفق ذوقه وذوقها . فيتحول بيت الزوجية إلى سجن وهى مظلومة فيه ، ويزداد إحساسها بمرارة الحياة فى بيت زوجها فتتصوره قبرا يحوى جارين ميتين على الرغم منهما ( ص ٩٥ ) وحين يطلب منها قيس أن تذهب معه ترفض ليلى فهى مازالت زوجة ، إن أخلاقها تمنعها من ذلك ، فلابد من حماية الزوج وعرضه . وتحدد مشكلتها ، فهى امرأة إذا جار

عليها الزمان لاتملك إلا أن تشكو بلواها إلى الله . وهى بوضوح هنا تحدد العجز الكامل للمرأة عن الفعل الحر فليس أمامها إلا الاستسلام للعادة والتقاليد الأخلاقية للواقع الذى تعيش فيه :

قيس : إذن تحاببتما

ليلى :

بل أنت تظلمنى فما أحب سواك القلب إنسانا

ولست بارحة من داره أبدا حتى يسرحنى فضلا وإحسانا

نحن الحرائر إن مال الزمان بنا

لم نشك إلا إلى الرحمن بلوانا

( ص ٩٧ - ٩٨ )

وإذا كان موقف ليلى فى المسرحية موضوعا فى إطار قديم فهو ممثل لواقع معاصر للحظة تقديم المسرحية ، وقد عاد إليه شوقى فى مسرحية « الست هدى » وهو يذكره ذكرا عابرا فى لقطة مسرحية يقصد بها تلوين النص للتأثير فى النظارة بتغير إيقاع الحدث تغيرا هادئا لا ليغايره وإنما ليعود إليه ، وقد أعطى التأثير المطلوب ليحقق الرسالة مما يراد قوله . فالفتاة إقبال إحدى جارات الست هدى تبلغها أن أسماء مخطوبة فتسأل عن الخطيب فتعرف أنه عمدة فتحذر أسماء من الزواج بالعمدة فقد جربته هدى ، فتطلب منها أن ترفضه ، فترد عليها الفتاة بأن والدها صعب ولاتجرؤ على محادثته فى هذا الأمر . وتعلن الست هدى أنها ستحادث والدها فى موضوع فسخ

خطبتها من العمدة . وبعد ذلك تتجه الست هدى إلى الفتاة بهية وتسألها عن خطيبها ، فتعرفها أنه ضابط فى الجيش ، فتستحسن اختيارها لكن الفتاة تقول لها إنها لم تختر ، فوالدها قد اختار لها ، وتوضح الفتاة رأيها بأن البنات فى مصر يخطبن دون أن يستشرن فى أمر الزواج فهن يبعن ويشترين لمن يدفع :

الست هدى : أحسنت تخيرت الرجل .

بهية :

ما اخترت ياعمتى ولكن — أبى وأمى تخيرا لى !

بنات مصر يخطبن لكن — لايتناقشن فى الرجال !

نباع ياعمتى ونشرى — مانحن إلا عروض مال

( ص ٢٣ )

لقد حقق شوقى الوظيفة الأخلاقية . ولم يكن فى ذلك فريدا فهى وظيفة عرفها الشعر منذ بدايته الأولى مرتبطا بالأسطورة ، وعرفها وهو ينسلخ عن الأسطورة ليصبح دنيويا . وتصارع الشعر فى أن يكون ذا رسالة أخلاقية أو لايكون بمعنى أن ينعزل عن الأخلاق ، وانتهى إلى أن نجد فى شعر الشاعر الواحد الموقفين : الرسالة الأخلاقية والرسالة الفنية التى يتجاوز بها الموقف الأخلاقى . وفى العصر الحديث مع بداية حركة الاحياء عادت الأخلاق لتكون وظيفة من أهم وظائف الشعر . وقد كان شوقى مجسدا لها فى الكثير من شعره وجعلها فى مسرحه التزاما يتوخاه لايخرج عنه حتى

وإن خرج عنه فى بعض شعره الغنائى . لقد كان شوقى يمثل البداية التى فتحت الطريق للشعر العربى نحو عالم المسرح ليكون بذلك مؤصلا له . ويكثر بعد ذلك التابعون .

## التبعية أو الانتكاسة

لم يكد شوقى يؤصل المسرح الشعرى فى المجتمع العربى حتى أخذ كثير من الشعراء فى أرجاء الوطن العربى يقلدونه ، فى البحرين وسوريا والعراق ولبنان ، هذا بالاضافة إلى مصر ، فقد أخذ أكثر من شاعر يكتب مسرحيات شعرية مترسما خطى شوقى ، منهم أحمد زكى أبو شادى وعزيز أباظة ومحمد طاهر الجبلاوى ومحمود غنيم وعلى عبدالعظيم . والظاهرة اللافتة للنظر فى كل هذه الأعمال أنها لم تتقدم خطوة على أعمال شوقى ، بل تأخرت خطوات ، فهى تابعة لمسرح شوقى ، وتمثل انتكاسة لحركة المسرح الشعرى . وليس ذلك غريبا ، فجميع هؤلاء الشعراء اعتمدوا فى كتابتهم المسرحية على مقدرتهم الشعرية دون أن تكون لهم قدرة شوقى . فضم ذلك الى رصيدهم الشعرى ليأخذ العمل المسرحى حجمه الحقيقى مساويا لحجم قدرة الشاعر الشعرية ، ومن هنا أسدلت ستر النسيان على معظم هذه المسرحيات ، وضاع الكثير منها ، ومابقى منها أصبح ذكرى لهذه التبعية .

ولعل مسرحيات عزيز أباظة هى المسرحيات الوحيدة التى

تعيش بيننا . وهذه المسرحيات تمثل مرحلة الانتكاسة الحقيقية للشعر المسرحي لتؤكد شيئا مهما ، وهو أن الشعر المسرحي مرتبط بقدرة الشاعر لاينفصل عنها ، والمعروف أن عزيز أباظة شاعر بلا دور شعرى ، فمكانة شعره لاترتقى ليصبح صاحب دور فى الحركة الشعرية . فشعره يختلط فيه التقليد بالحس الرومانسي ليس فيه رؤى تجديدية لا فى البناء أو الصياغة أو الحس الموسيقى . فهو إذن شاعر لايعرف بشعره وإنما يعرف بمسرحه الشعرى ، كتب عشر مسرحيات هى « قيس ولبنى » و « العباسة » و « الناصر » و « شجرة الدر » و « غروب الأندلس » و « شهريار » ( بالاشتراك مع عبدالله البشير ) و « أوراق الخريف » و « قافلة النور » و « قيصر » و « زهرة » .

ولقد وجدت هذه المسرحيات حفاوة من كثير من أدباء مصر ونقادها ، فلقد كتب له العقاد مقدمة مسرحيته « قيس ولبنى » ومحمد حسين هيكل مقدمة مسرحية « العباسة » وأحمد حسن الزيات مقدمة لمسرحية « الناصر » وطه حسين مقدمة مسرحية « غروب الأندلس » وجميعهم قاموا بتقريظ العمل الذى قدموا له ، ولعل احتفاء العقاد هو اللافت للنظر فهو - الذى هاجم شوقى وهاجم مسرحيته « قمبيز » - يتحدث عن مسرحية « قيس ولبنى » بأنها : « نموذج من نماذج الجزالة والعذوبة وصحة التركيب فى الشعر العربى على اختلاف أغراضه وأوزانه »(٢٥). العقاد يكيل بمكيالين فهو

يهاجم شاعرا أصيلا فى عمل أصيل ويمدح شاعرا تابعا فى عمل تابع . على أية حال فإنه يمكن أن نستشف من هذه المقدمات الحفاوة التى استقبلت بها أعمال عزيز أباظة فى دائرة الارستقراطية الثقافية فى مصر غير أنه فى المقابل لم يحفل عزيز أباظة من الدارسين بمثل هذه الحفاوة أو بما يشبه الحفاوة التى وجدها مسرح شوقى . ولعل أهم دراسة كتبت عنه هى دراسة عبدالمحسن عاطف سلام[٤٠] التى درست ثمانى من مسرحياته ، ويرجع ذلك إلى أنها كتبت قبل أن يؤلف عزيز أباظة بمسرحيتين الأخيرتين .

ويجدر بنا أن نسأل سؤالا مهما : ماهى الإضافة التى أضافها مسرح عزيز أباظة إلى المسرح الشعرى ؟ وهذا سيردنا إلى نصوص مسرحه .

لقد حاول عزيز أباظة أن يترسم خطى مسرح شوقى تابعا له ، فحاول أن يقدم التراجيديا والمسرحية العصرية . ولكن غلبت الحكاية على بنية الحدث نفسه . ففى مسرحياته محاولة لمسرحة حكاية قيس ولبنى كما أخذها من كتاب « الأغانى » إذ اختلط الغناء بالسرد بالقص فيها .

فى داخل دائرة الغناء قدمت المسرحية « قيس ولبنى » قصائد كاملة من الشعر الغنائى بالحس التقليدى القديم ، فقيس يقف مع أبيه وبعض الشخصيات فى أرض بنى كعب أهل لبنى ليتغنى بديارها :

يادیار الحبيب راوحك القطر     وغاداك ياديار الحبيب
( ص ٣٦ )

وتتردد القصائد الغنائية فى هذا النص فهو قد اعتمد على شخصيات غنائية فى المسرحية ، فلم يستطع أن يحولها إلى المجرى المسرحى ، ويتناول فى « العباسة » مأساة البرامكة وقصة العباسة أخت الرشيد مع جعفر البرمكى ولاتتغير الغنائية فى هذه المسرحية . والشعر الغنائى لايوصل الحدث ولكنه يكشف عن العواطف دون أن يمد حركة المسرحية . وفى موقف يتحدث فيه الرشيد عن مشاعر الشعب الصادقة فيرد عليه جعفر بمدحة غنائية :

سلمت له أمين الله ترعاه وتحميه
وتدنى من أمانيه وتعلى من مراقيه
يلوذ بكهفك الأعلى فتعدوه عواديه
سهرت ونام ملء العين قاصيه ودانيه
إذ' ماكنت راعيه فإن الله راعيه ( ص ٢٠٦ )

والعباسة . وهى الشخصية المهمة فى المسرحية يكون معظم حوارها غنائيا ، ففى قصرها تحادث جعفرا متمنية أن تكون جارية ومعبرة عن أحاسيس الحب له :

وددت لو كنت فى بغداد جارية
فى بيت صالحة من أهل بغداد

والفرق بين الغناء فى هذه المسرحية والغناء فى مسرحية « العباسة » هو فى تغير التكوين الشعرى . لقد كان فى الأولى جزلا قويا ، بينما كان فى الثانية ناعما رقيقا ، وكأن قدرة الشاعر وأداته قد تغيرتا ، وإن كانت القوافى فيها تصدر

متعبة ولاتنطلق فى سلاسة ففى بعضها قدر من التكلف ، ويتكرر هذا التكلف ، ففى مقطوعة غنائية تلقيها « وفاء » فى قصر الزهراء تبدو القوافى الثلاث الأولى متكلفة مصنوعة :

| | |
|---|---|
| احب الزهر فى الروض | على أغصانه الملد |
| ولا أهـــواه مـــجـنيا | ذليل الطرف والخد |
| وكم أرثى لـه إن رف | فـــى انيـة الـــورد |
| فـإن الأسـر مـمقـوت | ولو فى جنة الخلد |

ويتغير الحس الشعرى الغنائى تماما فى مسرحية « شجرة الدر » فهى أقرب إلى حس الشعراء الرومانسيين ، فاللغة رقيقة سهلة منطلقة مع الايقاع الشعرى ، ويتناسق بناء البيت مع قافيته ، ويكثر كذلك استخدام الأوزان المجزؤة فى النص :

فهيام إحدى شخصيات المسرحية تأخذ عمها وتتجهان إلى شرفة مطلة على النيل :

هيام :

هذه المنصورة البيضاء فاستجلى حلاها
جنة الله التى بالحسن والسحر سقاها
والتى وشَّــع بالـرقـة والـدَّل نِسـاهـا
كـل منصـورية الفتنة قـد رف صـباهـا
حـلوة المحضـر لايصبر عنها من يراهـا
ذاقت الوجد من المهد وذابت فى هواها
يغتلى فى صدرهـا الشوق فتندى شفتاها
( ص ٥٠٦ )

وتعود لغة الغناء إلى التوعر والبناء التقليدى وكثرة الأوزان التامة ، أى أنها نكسة فى دائرة الابداع المسرحى للشاعر فى مسرحية « غروب الأندلس » وتبقى بعض الأصداء الرومانسية واضحة فى النص ، وكأنها خارجة من إهاب شاعر مختلف يظهر ذلك عندما تأخذ العواطف حركتها فى النص ، فيحيى يخاطب بثينة :

ياشعاع السماء ينهل غيدان شفيفا على الغدير طروبا
ولاتستمر طويلا عذوبة الشعر ، فحين ترد عليه بثينة تقول له :
كان قلبى ينماع فى لحنه العذب
وكادت حشاشتى أن تذوبا
( ص ٦٨٤ )

ويذكر فى مسرحية « شهريار » أن عبدالله البشير عاونه فى إعدادها ، ولانعرف معنى للفظة المعاونة : أهى فى بناء النص دراميا ؟ أم فى شعرها المسرحى ؟ أم أن ذلك تم بالتعاون بينهما ؟

وعلى أية حال فإن هذه المسرحية أقل المسرحيات اعتمادا على الغناء بعكس مسرحية قافلة النور التى كثر فيها الشعر الغنائى . وحين نقف وقفة مع مسرحية « قيصر » فإننا نجد الغناء فيها قليلا مرتبطا بالنص ارتباطا وثيقا ، فهذه المسرحية ترتبط برباط وثيق بمسرحية شكسبير « يوليوس قيصر » وإن ذكر المؤلف أنه اقتبس أيضا من فولتير وجبرييل بواسى ، وقد أطلق على مافعل ( تلفيق عزيز أباظة ) وأيا كان مافعل

فإن الشعر فيها متفوق فى حركته واستخدامه المسرحى عنه فى غيرها من المسرحيات .

وإذا تركنا هذه المسرحيات إلى المسرحية الاجتماعية ، وهى « أوراق الخريف » و « زهرة » . فإننا نجد أيضا اختلافا فى بنية البيت الشعرى ، ففيهما يعتمد على المجزوء ، وترق الأبيات إلى حد ما . ولايبتعد عن الغناء الذى ظهر فى النص بشكل واضح .

. . . . . . . . . .

وإذا تركنا الغناء إلى السرد فإننا نلاحظ أن عزيز أباظة سار مسيرة شوقى من اعتماد مسرحياته على السرد إلا أن بنية السرد كانت ضعيفة ، إذ يحتاج السرد إلى شاعر متمكن لتؤدى عملية السرد دون تصنع أو افتعال والسرد عنده لايتم إلا بمزيد من الأوصاف ، فما يقال فى جملة يقال فى بيت ومايقال فى بيت يقال فى أكثر من بيت ، ويمكن أن نضرب مثلا لذلك قول أشجع للحُباب :

أشجع :

هذه ياحباب كبرى المآسى ... ليس فيها من دافع أو آسى
منزل كان آمنا مطمئنا ... ومقاما للبشر والايناس
تتراءى فيه لقيس ولبنى ... كل يوم مواكب الاعراس
مشت الحادثات فيه فلم تتـ ... ـركه إلا كالأربع الأدراس
إيه ياقيس أى بؤس تذوقت ... وأى الخطوب بت تقاسى

( ص ٧٧ )

• هنا لايوضح السرد إلا حالة عامة وإذا تقبلنا الشطر الأول

من البيت الأول فإن الشطر الثانى تزيُّد لا مبرر له ، والثالث والرابع يمثلان وصفا عاما لاتحديد فيه ، أما الخامس فلا لزوم له ، فالشاعر هنا يبنى شعرا خطابيا يحمل صفات عامة وليس شعرا مسرحيا يلقى على جمهور النظارة يحمل فى داخله فعلا . ولم تستطع مسرحيات عزيز أباظة أن تتغافل عن السرد فى بنية النص أو أن تحسن عرضه شعريا .

وإذا كان السرد قد سقط فى مسرح عزيز أباظة فإن القص أيضا لم يبرز فى هذه المسرحيات وقد يكون ذلك حسنة لو أنها نجحت فى تقديم عرض مسرحى معتمد على الحركة ، فحيثما يقل السرد يكثر الغناء . أما فى مسرحية « شهريار » ففيها تتعدد القصص . فشهريار يقص على شهرزاد قصة خيانة زوجته :

رأيت بعـينىّ عـبدا تفـيض له ما تفيض على بعلها
ضجـيعين يشتار من ثغرها وتأكل رجلاه من رجلها
فـقطـعـته مـزقـا وانثـنيت إليها فأمعنت فـى قتلها
كفـرت بحـواء مـن بعدها ويا ليتنى مت من قبلها
( ص ٨٥ )

ويختم الفصل الأول فى المسرحية بشهرزاد تحكى حكاية السندباد وهو يمضى يجوب البحار إلى أن وجد مكانا فظنه ربوة ، فلجأ إليها فإذا بها حوت ففر منها وأخذ يسبح حتى استقر فى مملكة جديدة ، وهنا توقفت شهرزاد عن الكلام .

وفى المنظر الثانى من الفصل الثانى تحكى شهرزاد حكاية معروف الاسكافى مع زوجته اللئيمة وقد رويت القصة بحبكة محكمة بلا تزيُّد وبصورة مخالفة لما قدمت به السرد من قبل !

فتظهر هنا قدرة شعرية على بناء الحكاية :

عـاش معـروف بمصر ولـه زوج لئيمــة
هــو إسـكافـى كـريم وهى شمطاء دميمة
أرهـقته زوجـة السـو ء وسـامته سفاهـا
فرأى أن يهجر الأرض إلى أرض سـواهـا
فمضى يشكو إلى الله شـقـــاه وأذاهـــا
قال : يا معروف دع أمرك لله القدير ( ص ٨٩١ )

ويبدأ المشهد الأول من الفصل الرابع بشهريار يطلب منها أن تكمل حكاية الأمير بعد أن عاد من حجه ، وتبنى الحكاية على تركه للملك وحوار ذاتى له بعد ذلك عما تعلمه من حكمة ، فما الدنيا سوى معبر بين شرور وسرور ، وقد أفسد الناس الطمع والجحود والصراع والغرور .

**وإذا كانت مسرحيات عزيز اباظة لم تقدم حكاية فى داخل النص ، فإن ذلك لايعنى أن النص نجح مسرحيا ، فقد غلفت النصوص الشعرية الغناء المملوء بالصفات الشعرية العامة وغير المحددة على طريقة الشعر الغنائى غير المحكم الذى يستخدم المحصول التراثى للشعر ليقيم عليه بناءه وقافيته . هذا فضلا عن أن مسرحيات عزيز اباظة مازالت تدور فى فلك**

الحكاية ، وهذا ما أخرج مآسيه عن أن تكون تراجيديات .

صحيح أن الحب والموت قد أخذا جانبا من بنية الحدث ، ولكن الحب وكذلك الموت لايصنعان تراجيديا . فلكى يتم صنع تراجيديا ناجحة لابد من التكثيف المسرحى والاعتماد على حدث تام تتحرك الشخصيات من خلاله ويكون لها وضوح تعبر عنه حركتها . أما فى مسرح عزيز أباظة فقد اتسع الحدث فيها اتساعا كبيرا وتعددت الموضوعات ، ولاتتوقف المسرحية حتى تنتهى بنهاية الحكاية نهاية تامة . وهذا مايؤدى إلى تأكيد أن مسرحيات عزيز أباظة هى مسرحة لحكاية ، باستثناء مسرحية « قيصر » فقد نجت من هذه المسرحية لأن أصولها خارجة بعيدا عنه ، فقد ارتدت إلى أصلها الغربى .

وإذا كانت مسرحيات عزيز أباظة قد تابعت شوقى فيما قدم من حيث البناء الفنى فإنها أيضا تابعته فى الوظيفة . لقد أراد أن يمجد الحب كما مجده مسرح شوقى . وكذلك الموقف الأخلاقى فقد امتلأت مسرحيات عزيز أباظة بالحديث عن مكارم الأخلاق والدعوة إليها ورفض الخيانة وذمها ، كما وقف مع الحس الوطنى والقومى . فهو يقف مع الجهاد ويدعو له فى مسرحية « الناصر » ويضع الفكرة على لسان الناصر يخاطب رجاله :

سيروا خفافا للجهاد وأمنوا بجهادكم تلد النصال نصالا
وامضوا فنصر الله مكفول لمن
شهدوا الصِّيال فسابقوا الآجالا
( ص ٤٢٩ )

لقد دعمت مسرحيات « الناصر » و « شجرة الدر » و « غروب الأندلس » الدعوة للجهاد ، فلقد عاش الناصر مجاهدا ، ومع أن فى المسرحية نقدا لواقع العرب فى الأندلس ، فإن هذا لم يغير من حقيقة أن الناصر يجاهد لحماية ملك العرب فى الأندلس . وتختم المسرحية بكلمة يقولها الناصر لابنه والمقصود بها أن توجه إلى الجمهور المستعد لسماعها :

الناصر :

إلى ذروة المجد سر بالجيوش مجوطا بمأثور إيمانها

وجـاهد بها فـى سبيل البلاد توطِّـد أواسىَّ أركـانها

حياة الملوك ومجـد الملوك لأوطانها وبأوطانها

( ص ٤٤ )

ويظل تعبير الجهاد يقظا فى مسرحية « شجرة الدر » فمع أن جو المسرحية مملوء بالدسائس فإن خلفية المسرحية تقع وسط صراع مصر مع جيرانها ومع الصليبيين والتتار . وحين يثور عليها الرافضون لحكمها ، وتعرضوا لفرقة الصالحية بالقتل والتشريد يقول أيبك وقد بدت عليه علامات الانفعال والاستنكار :

شرفا شيوخ الصالحية مصر لن

تنسى لكم ذاك الدم المطلولا

من مات فى شرف الجهاد فإنه

حى !! وأودى من يعيش ذليلا
.........

وفى مسرحية « شجرة الدر » يبدو الحس الوطنى قويا ، وقد قدم فيها شخصية شجرة الدر محبة مخلصة لمصر ، وحين يريد أيبك أن يجزيها على فعلها معه تطلب منه أن يكون جزاؤها أن يفرغ لشعبها المنهوك ، ثم تعبر عن حبها لمصر بأنها تحيا به وتفنى فيه ليكون ذلك ختاما للفصل الأول يدفع الجمهور للحماس وتقبل النص :

يامصر حبك كل حب دونه      نحيا به وله ونفنى فيك
( ص ٥٠٠ )

وشجرة الدر تبدو فى المسرحية ملكة وطنية تدافع عن مصر وترى أن فيها أمة تكبر الرأى وترفض الذل .

إن فى مصر أمة تكبر الرأ      ى وتأبى فى عرضها أن تسوما

وتقدم شجرة الدر فى هذه المسرحية نفس التقديم الذى قدمه شوقى فى مسرحية كليوباترا مع اختلاف بين الشخصيتين فهى « ابنة النيل » كما يسميها ملك فرنسا .

يابنة النيل أنت كرمت وجه النيل حتى سال فى المسك تبرا
( ص ٥٣٣ )

وتظهر شجرة الدر لرجالات مصر احتراما عميقا وهى تعلن لقاضى القضاة ـ الذى يخشى أن يتولى اقطاى المكروه أمر مصر أنه لن يتولى العرش إلا على أشلائها ، فمصر كنانة الله

فى الأرض ولن تسمح له بحكمها !

إن مصر كنانة الله فى الأر     ض يقيها رحمانها فى السماء
( ٥٩٤ )

وتستدعى قاضى القضاة وتخاطبه برقة واحترام :

أهلا أبا مصر إن مصرا     تراك فى بأسها رجاء

وتختتم شجرة الدر الفصل الرابع من المسرحية بالدعاء لمصر أن ينصرها وينجيها من البغاة . ويرد عليها الجميع بكلمة « أمين » فالعبارة هنا موجهة للجمهور الذى يريد النص أن يرضى مشاعره الوطنية .

شجرة الدر : وأتنا النصر على الباغين
ونج مصر وأهلها

الجميع : أمينا

ومع أن هذه المسرحية تمثل دفاعا عن شجرة الدر وحبها لمصر ، فإنها أعطت لبعض المماليك دورا كبيرا فى حبهم لمصر ، فقد أظهرتهم المسرحية محبين متحمسين لها . ومع أن « أقطاى » لم يكن محبوبا من المصريين فقد كان أيضا مخلصا لمصر مواليا لها ، وفى رأيه أن المماليك نموا فيها وتوطنوا بها ، وأنهم حتى وإن لم ينتموا إليها بالولاء فإنهم ينتمون إليها لأنها موطن أبنائهم فقد ولدوا على أرضها ، وهو يخاطب أحد المصريين الرافضين للمماليك والغرباء :

لاتحرموا هدى الكنانة نصـ[illegible]

ممن نموا فى حجرها وتوطنوا

إن لم يَفُوْها بالولاء فإنهم

رزقوا بها وتكاثروا وتأمّنوا

( ص ٥١٧ )

ويختتم « قطز » المسرحية فى حماس موجها حديثه لبيبرس وقلاوون يطلب منهما أن يؤازراه فى الدفاع عن مصر وأن يكون شعارهم « مصر فوق الأحزاب والأقطاب » . وطبيعى أن هذا الكلام موجه للجمهور وليس لبيبرس وقلاوون فهى معان لايعرفانها وإنما هى معان مطروحة للجمهور تمثل ساعة تمثيل المسرحية موقفا للمجتمع :

ياصديقىَّ يارفيقىْ شبابى ‏ ‏ ‏ أزرانى نَذُبَّ عن عرض مصر

مصر فوق الأحزاب والأقطاب ‏ ‏ ‏ ولتكن آية لنا وشعارا

( ص ٦٣٨ )

ويظهر بيبرس فى المسرحية محبا لمصر يريد أن يباغت الأعداء لتسلم مصر :

فلنسبق الباغين تسلم مصر من ‏ ‏ ‏ يوم أصم النائبات عصوب

وقد برز فى المسرحية وجه آخر للمصريين ، فهم يرفضون المماليك حتى وهم يتعاملون معهم ، وقد تكونت منهم قوة مجتمعة بجوار المماليك تمثل جبهة رفض لهم ، منها القاضى وحسام الدين وزير الملك الصالح وهو يحدث نفسه رافضا المماليك والغرباء جميعا

إنما أخشى على مصر افتئات الظالمين
مصـــر للمصرى لا للدخـلاء الغـاصبين
كـل كـردى وتـركـى ومـملـــوك مـهـين
عـبدوا مصـــر وساروا فى بلاد الخالدين

والشاعر ابن مطروح يحمل نفس الحقد على المماليك فهم أوشاب ومصر لم تخضع لهم وإنما تتأهب لمواجهتهم :

ما لأوشاب المماليك علينا تتوثب
غـركم صبر لزمـناه احذروا بل نترقب ( ص ٥١٤ )

واذا كانت مسرحية « شجرة الدر » قد قدمت رسالة وطنية فإن مصر توصف على لسان ابن مطروح بأنها عربية . وقد أخذت الهموم العربية من مسرح عزيز اباظة مسرحيتين « الناصر » و « غروب الأندلس » وإذا كانت مسرحية « الناصر » تمثل مجد العرب فى الأندلس فإن « غروب الأندلس » تمثل غيبة العرب عنها . وهو يحدد قيمة غرناطة بالنسبة للعرب كما يراها عدوهم ملك نابولى :

إن تنكب العرب فى غرناطة عصفت
بقومنا نكبة فى الشرق مِرْقال
( ص ٧٤٣ )

وعائشة تدعو مماليك مصر للتدخل لحماية غرناطة وهى تدعوهم باسم العروبة والاسلام أن يحموا الحرمات ..

باسم العروبة والجوار دعوتكم والدين والحرمات والأرحام
( ص ٧٦٧ )

لقد حددت عائشة أسباب الانهيار فقد دب فى الأمة وفى أقطابها الفساد . فالقضية قضية أخلاقية ومازال سقوط الأندلس يمثل ألما لاينتهى عند العرب ويمثل الخوف من تكرار حدوثه . وقد عبرت المسرحية عن هذه الأزمة . وإذا كانت القضية القومية قد ارتبطت بأخلاق الأمة فإن حديثه عن الاسلام والعروبة ارتبط بقضية الأخلاق فى هذه المسرحية وفى مسرحية « قافلة النور » .

وكما ارتبطت بالأخلاق قضايا الوطن والقومية فقد ارتبطت به القضايا الاجتماعية فى مسرحيات عزيز أباظة . فلقد تحدث عن الطلاق من خلال مسرحية « قيس ولبنى » وبغضه وأن الله لم يشرعه إلا تحرزا من بغضه . يذكر قيس ذلك حين دعته أمه أن يطلق لبنى .

قيس : ...

لم يشرع الله الطلاق لغاية حمقاء رواها الهوى وغذاها
الله قد شـرع الطلاق تحرزا من بغضه وشقاوة يأباها

فهو أبغض الحلال عند الله فالمسرحية تختم الفصل الثانى بصرخة قيس لأشجع وهو يطلب منه طلاقها « لاتذكروا لى أبغض الحلال » وأشجع يطلب منه أن يطلق لبنى . ولاتعمق المسرحية أزمة الطلاق فهى هنا تمر عابرة ، معبرة عن أزمة حب قيس وطلاقه للبنى ولاتذكر على أنها قضية اجتماعية وقد بنيت مسرحيتان من مسرحيات عزيز أباظة على الوظيفة الاجتماعية وهما مسرحية « أوراق الخريف » و « زهرة » وقد

تعددت فيهما الرؤى الأخلاقية عن الأم والزوجة ومايتصل ببناء الأسرة .

وفى كل ذلك لم يضف عزيز أباظة فى مسرحياته شيئا لم يكن شوقى قد تناوله ، فهو تابع فى الوظيفة كما كان تابعا فى البناء المسرحى ، والاضافة التى أضافها الى مسرحه ولم يستخدمها شوقى هى الجوقة التى استخدمت فى مسرحية « شهريار » ويرى عزيز أباظة أن هذه أول مرة فى المسرحية الشعرية العربية نقدم الكورس ( ص ٨٢١ ) غير أن عزيز أباظة لم يكن مبتدعا للكورس فى المسرحية العربية لقد سبقه إليها توفيق الحكيم فى مسرحية « بجماليون » ، كما أن الكورس هنا لم يكن إضافة حقيقية للمسرحية ، فمجموعة الكورس لم تكن تزيد عن كونها شخصيات مساعدة لكشف الحدث لعبت نفس الدور الذى لعبته الشخصيات المساعدة فى مقدمة مسرحية « مجنون ليلى » ، وكذلك دور الفتيات جارات الست هدى فى المسرحية التى تحمل نفس الاسم . كما أن رواد المقهى فى مسرحية « البخيلة » لعبوا نفس الدور التمهيدى لكشف الحدث والشخصية .

لقد استطاع عزيز أباظة أن يقلد شوقى وأن يكتب عددا من المسرحيات يزيد عما كتب شوقى ، ولكنه لم يصل فى أى مسرحية منها إلى مستوى مقارب لشوقى وربما كان السبب فى ذلك أنه كان مجرد تابع لايملك القدرة المسرحية الواعية لتجعل مسرحياته حية نابضة ، كما لم يكن يملك القدرة الشعرية لتجعل لهذا المسرح القيمة التى أخذها مسرح

شوقى . فهو مسرح ضعف فيه المسرح وتنوع بناؤه الشعرى حتى لكان يده تحمل قدرة أكثر من شاعر ليس فيهم من ارتفعت قدرته لتقدم عملا قريبا من أعمال شوقى . كان الشعر باردا لايحمل دفعة الحرارة الشعرية مما جعل المسرح يسقط .

وقد مثلت هذه المسرحيات وكان عزيز أباظة يقف وراءها ولكنى لا أظن أنها فى غيبة صاحبها سيكون لها مكان فى عالم الفرجة وأتصور أنها ستظل حبيسة دفتى كتاب لاتلذ قراءته .

# هوامش الحلقة الثانية

(١) Mandal O., A Definition of Tragedy : N.Y. : New York University Press, 1961, P. 157 .

(٢) Ibid .

(٣) أحمد شوقى . مجنون ليلى . القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٩١ .

(٤) أحمد شوقى ، عنترة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

(٥) أحمد شوقى ، مصرع كليوباترا ، القاهرة ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ١٤ .

(٦) أحمد شوقى ، على بك الكبير ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص١٩ ـ ٢٠ .

(٧) Williams, R. Modern Tragedy. Stanford California Stanford California Press, 1966, P. 28 .

(٨) أحمد شوقى ، مجنون ليلى . ص ١٠٠ .

(٩) كتاب ارسطوطاليس فى الشعر . نقل عن متى بن يونس القنائى من السريانى الى العربى ، حققه مع ترجمة حديثة ، الدكتور عياد القاهرة : دار الكتاب العربى ، سنة ١٩٦٧ ، ص ٢٨ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .

(١١) شوقي ، أحمد . الست هدى . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٨٢ ، ص ٣٩ .

(١٢) شوقي ضيف : المرجع السابق ، ص ١٩٩ .

(١٣) كمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحي في الأدب المصرى المعاصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٦١ ، ص ٣٤ .

(١٤) Vincent, M.L'Abbe ci., نظرية الأنواع الأدبية . ترجمة الدكتور حسن عون . الإسكندرية : منشأة المعارف ، سنة ١٩٧٨ ص ١٣٤ ـ ١٣٥ .

(١٥) نيكوف ، ف . د . هكفوز . الشعر الغنائى ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي . بغداد : دار الشئون الثقافية العامة ، سنة ١٩٨٦ . ص ٨ .

(١٦) انظر المرجع نفسه ص ٨ .

(١٧) المرجع نفسه ص ٥٣ .

(١٨) المرجع نفسه ص ١٥١ .

(١٩) شوكت ، محمود حامد ، المرجع السابق ، ص ٨٩ .

(٢٠) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة شكرى عياد ، القاهرة : دار الكاتب العربى ، سنة ١٩٦٩٧ ، ص ٤٨ .

(٢١) شكسبير ، وليم . يوليوس قيصر . ترجمة عبدالخالق فاضل وآخر . القاهرة : دار المعارف ، سنة ١٩٧٣ ، ص ٣١ ـ ٣٣ .

(٢٢) أرسطو طاليس . فن الشعر . مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبدالرحمن بدوى . بيروت : الثقافة ( د . ا ) ص ٨ .

(٢٣) عبدالمعطى شعراوى ، المأساة اليونانية دار القاهرة ، الهيئة العامة

للكتاب ، ١٩٨ ، ص إبراهيم ، محمد حمدى ، دراسة فى نظرية الدراما الاغريقية . القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، سنة ١٩٧٧ ، ص ٢٨ . وأحمد عثمان أحمد ، بين التطهير الأرسطى والتنوير الذهبى . المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد ٧ ، المجلد ٢ .

(٢٤) أحمد شوقي : الشوقيات . القاهرة: المكتبة التجارية سنة ١٩٦١ : جـ ١ ص ٤٦ .

(٢٥) عزيز أباظة . مسرح الشاعر ، بيروت : دار الكتاب اللبنانى ، سنة ١٩٦٩ . جـ ١ . ص ١٣ .

(٢٦) عبدالمحسن عاطف سلام . عن مسرحيات عزيز أباظة الإسكندرية : المعارف . سنة ١٩٦١ .

٢٧ ـ احمد شوقى : الشوقيات . القاهرة : المكتبة التجارية سنة ١٩٦٤ : جـ ص ٤٦ .

٢٨ ـ المرجع نفسه . جـ ٢ . ص ٢٤١ .

٢٩ ـ عزيز اباظة . مسرح الشاعر . بيروت : دار الكتاب اللبنانى ، سنة ١٩٦٩ جـ ١ . ص ١٣ .

٣٠ ـ عبدالمحسن عاطف سلام . عن مسرحيات عزيز اباظة الاسكندرية : المعارف . سنة ١٩٦١



## الحلقة الثالثة

# التطور

## باكثير وعبدالرحمن الشرقاوي

وإذا كانت تجربة شوقى المسرحية قد وجدت صدى لها من أصحاب الاتجاه التقليدى فى الشعر فتابعوه مقلدين ، فإنها أيضا وجدت صدى آخر حاول أن يطور هذه التجربة الشعرية الجديدة . لقد وضع شوقى الأصول مستمدة من تراث الفرجة وواقع المسرح المصرى . وتمت محاولة شعرية لتطويع الشعر العربى للمسرح . وكان رائد هذه المحاولة هو أحمد على باكثير . لقد كتب مسرحيتين : الأولى هى مسرحية « همام » أو « فى عاصمة الأحقاف » سنة ١٩٣٤ ثم مسرحية « إخناتون » سنة ١٩٤٠ م[1] .

وتعد تجربة باكثير فى المسرح الشعرى تجربة رائدة . وبالذات فى ميدان الشعر ، وربما كان مرد ذلك إلى أنه دخل ميدان المسرح أولا . ثم استخدم فيه الشعر . وهذا ما أداه إلى أن يقوم بتجربة شجاعة تواجه عمود الشعر القديم وتكسره وتستبدل به بنية جديدة . لو كان باكثير شاعرا من الشعراء المعروفين لخاف من التجربة . وربما أحجم عنها ، ولكنه كاتب مسرحى وهذا مايدفعه إلى التجريب ملتقيا مع

طبيعة المسرح العربى المتجهة نحو التجربة وفتح آفاق جديدة لها . وكانت تجربته فى هذه المسرحية فى الأداة نفسها .

لقد قام باكثير بالتجريب فى ترجمته لمسرحية « روميو وجولييت » فاستخدم التفعيلات المتكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك . ويبدو أنه لم يسترح لجميع هذه البحور فهو يذكر : « ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية هو البحر المتدارك فالتزمته فى هذه المسرحيات »(٢) وقد وضع فى مقدمته الأساس النقدى لتغيير مصطلح البيت والسطر إلى الجملة التامة للمعنى الشعرى ، إذ لم يعد البيت والشطر يمثل وحدة فى قصيدة الشعر الجديث ، وإنما الجملة التى تمثل دفقة شعورية تنتهى بانتهائها ، ولكنه لم يستطع أن يتخلص من مصطلح البيت فقد جعل « الوحدة هى الجملة التامة المعنى ، فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارىء إلا عند نهايتها »(٣)

وكان يمكن أن يستخدم كلمة « سطر » بدل « بيت » لتصبح العبارة ملتقية مع المصطلح النقدى المعاصر ، وإن كانت كلمة « البيت » لا تغير من حقيقة أن باكثير بدأ حركة التجديد فى أداة الشعر ليخضعها للحوار المسرحى . وطبيعى أن القافية التى تمثل جزءا من بنية القصيدة شملها التغيير ، فلم تعد جزءا من بنية الجملة الشعرية ، وإن كانت الجملة الشعرية فى المسرحية لم تتحرر تحررا كاملا من سلطة

القافية باعترافه إلا فى الفصل الثانى .

ففى المقدمة يتحدث كبير الكهنة الى الكهنة عن إخناتون :
لكن الخوف على أمرنا من ذاك الأمير الصغير .
إذ يخيل لى أنه سوف يقضى علينا القضاء الأخير
فالشواهد ثم تدل على أنه طفل كالأطفال
وبرغم السذاجة فيه يفكر فيما تقصر عنه عقول الرجال

ولكن ذلك يختفى بالفعل بعد أن يدخل فى أحداث النص فيتملكه الحدث فلم يعد يفكر فى القافية أو يحاول استدعاءها ليصبح الحوار حوارا مسرحيا .

فإخناتون يخاطب زوجته نفرتيتى محاولا أن يهدىء حزنها لأنها لم تنجب ابنا :

إخناتون : لاتبتئس يازوجى ، إن الرب يرى
ماليس نرى ويخير لنا مافيه الخير
لو جاء غلام لما كان حبى له أقوى
من حبى لهذه الرياحين الناعمات ! ( ص ١١٠ )

ولكن القافية لاتلبث أن تعود مرة ثانية ، ويبدو أن أسر النغم الشعرى متمكن فى السمع العربى لايسهل معه مع الرائد أن يتخلى عنه ، ولاسيما وأن هناك مناطق فى المسرحية كان الحوار فيها عاطفيا . فعاد إلى القافية . كما أنه لم يتخلص من أسر بعض الكلمات الثقيلة على السمع المجهولة المعنى لدى جمهور المتلقين للمسرحية . فحين

يتحدث « أمنوفيس » عن النساء وعن أن لكل منهن مذاقا خاصا للشقراء والسمراء ولذات العيون الزرق ، وذات العيون السود وللهيفاء الطويلة . والرعبوب القصيرة ( ص ٣٨ ) فجاءت « الرعبوب » هنا ثقيلة . وتتناثر أمثال هذه الكلمات فى المسرحية ولكنها لاتؤثر عليها . فهى قليلة جدا إذا قيست بما كان عزيز أباظة يضمنه فى مسرحياته من كلمات صعبة وثقيلة على السمع .

واختلت فى المسرحية بعض التراكيب للمحافظة على إيقاع المتدارك ، ولكن ذلك لايمنع أن أحمد على باكثير فى هذه المسرحية طور الأداة الشعرية تطويرا خرج بها عن تقاليد المسرح الشعرى عند شوقى وعند غيره ممن كتبوا للمسرح . ولقد انطلق يعبر عن الشخصية ويعرض للحدث بحرية وانطلاقة أدته إلى أن يقترب من النثر وليس ذلك بعيب فى المسرح .

ولم يكن ذلك كل إضافة باكثير للمسرح الشعرى ، وإنما أضاف إليه المونولوج ، وهو مختلف عن المنولوج الذى تحدثت به كليوباترا فى مسرحية « مصرع كليوباترا » لأحمد شوقى . فبعد أن مات أنطونيو وطلب منها أوكتافيو مقابلتها أخذت تحادث نفسها حديثا كان يمكن الاستغناء عنه . فهو قد صدر من الشاعر على لسان كليوباترا للدفاع عنها ولم يكن النص فى حاجة اليه :

أرانى لم يحسن إلىّ معاصرى
ولم أجد الانصاف عند لداتى

أو مناجاتها لتمثال إيزيس :

اليوم اقصر باطلى وضلالى     وخلت كأحلام الكرى أمالى

فقد كان هذا الخطاب موجها لايزيس كحقيقة حية وليس كتمثال جامد بلا حياة ويخرج عن ذلك حديثها للأفعى فى نفس القصيدة وقد تغير الوزن :

هلمى الآن منقذتى هلمى     وأهلا بالخلاص وقد سعى لى

وإن كان أيضا تكملة لدفاع الشاعر عنها وإن وضعها على لسانها . أما المناجاة فى مسرحية إخناتون فهى جزء من الشخصية توضح الحس النفسى سواء أكان معاناة أم راحة .

وفى المسرحية أربعة منولوجات اثنان منها لنفرتيتى وواحد للملكة تى وواحد لاخناتون .

وقد كان المنولوج الأول لنفرتيتى وهى تعيش لحظة غيرة من حب إخناتون لزوجته الميتة تأكلها الغيرة وتصارعها ، فهو يذكر لها هذه الزوجة فى كل مكان حتى فى مخدع الزوجية ، فهى حية معهما ، إنها تعرف أنها تغار من امرأة ميتة ولكنها الغيرة الحمقاء تعيش نارا فى صدرها فتكدر صفوها وهناءها .

عنى أيتها الغيرة الحمقاء إليك
لكن ماذنبى تأكل نار الغيرة هذى
فى صدرى وتكدر صفوى وهنائى ( ص ٧٢ )

وينتهى بها الأمر أن تذكر أنها ستحاول أن تحرضه أن يترك طيبة ، وكهانها حتى تبتعد عن المكان الذى عاشت فيه زوجته السابقة لتبدأ معه فى مكان جديد .

ويبنى مونولوج تى على هذا الموقف فقد نجحت نفرتيتى فى السيطرة على إخناتون وإبعاده عن طيبة ، وقد أغضبت هذه السيطرة الأم فكان المونولوج معبرا عن أزمتها من بعد ابنها عنها وسيطرة الزوجة عليه .

ويلها تتجاهل أنى أمه
تتناسى انى التى اخترتها له
لولاى لكانت بنت مربى جياده ( ص ٨٤ )

وتستمر فى التعبير عن قلقها من تهديد زوجته بأن ابنها سيتركها ، ثم تعود لتوبخ ابنها على مايفعله مع زوجته ، تُصغِّر زوجته وتُكبِّر من نفسها . صراع تعانيه الأم التى تحب ابنها وتغار عليه وهى تجده قد ذهب كلية لامرأة غريبة كانت هى السبب فى أن تكون زوجته ، وإذا بها تفقد السيطرة عليه ، وتستمر عن صراعها المعذب لها فى خمسة وسبعين سطرا شعريا ، وتنهى منولوجها بمحاسبة نفسها . إذ تعترف بأنانيتها وبأن لها قلبا قاسيا :

أتموت أتهرب من زوجها من أجل أنانيتك
ربى لِمَ لَمْ يخلق لى قلب أطيب من هذا
تبًا لك ياقلب ما أقساك وما أصلدك

لوددت لو أن ضلوعى لم تضطمَّ عليك ( ص ٨٩ )

والمنولوج الثالث لنفرتيتى وقد نام زوجها ، وهى تنظر إلى بطنها وتجسه بيدها وتتساءل إن كان يقظان أم نائما ، ذكرا أم أنثى غير أنها لاتريده أنثى . إنها تريد وليا لعهد مصر . ثم تنهض وتجرى نحو خزانة لها تفتحها وتخرج منها ملابس طفل صغير من الحرير ، فتقبلها وتلثمها ، وتأخذ فى مخاطبة نفسها بأمل أن يكون غلاما . ثم تعود إلى الصراع : لماذا لاتكون أنثى ساحرة الحسن مثل أمها .

أما المنولوج الرابع فهو لاخناتون وهو يعيش لحظة شك فى ربه . فهو لم يصغ لدعائه ، لقد ضيع شبابه ووطنه فى حبه لينصره وهاهو الآن يشعر أن ذلك قد مضى سدى :

أين لطفك ؟ أين عونك ؟ أين تأييدك
ربى أين أنت ؟ أموجود أنت أم شبح ؟ ( ص ١٧١ )

وفى صراع الشك يتوقف وتخرج نفرتيتى ثم تعود وترعد السماء وتبرق ويستمر ، اخناتون فى صراعه النفسى . ويرفع صوته لايدرى إن كان ذلك غضبه أم غضب السماء . ثم يعلن العصيان :

سأسل السيف - سأعطى أمرك - سوف أبيح القتال
سأذبح أعدائى كهان أمون ومن والاهم
وناصرهم لا ألقى منهم نافخ نار ( ص ١٧٢ - ١٧٣ )

ولم يكن المنولوج هو الجديد فقط فى النص المسرحى . وإنما أضاف اليه أيضا لقطات من الحوار الذهنى فى المسرح .

كان الحوار الذهنى فى بداية المسرحية منصبا حول موت حبيبته وموقف الإله منه ، فوالدته تى تحاول أن تعزيه بأن الإله أراد لها ألا تعذب فى الدنيا فاختار لها الراحة الكبرى فى ظله فيرفض إخناتون ذلك :

لاتقولى اختار لها الراحة الكبرى فى ظل رفيع الجناب
بل قولى اختار لها الراحة الكبرى فى بطن التراب ( ص ٢٥ )

وفى مكان آخر تخبره تى أن ماتتوهمه قسوة من الرب ليس سوى رحمة كل عن فهمها عقلنا المحدود الضعيف ، وتتناثر الحوارات الذهنية حول الله وإرادته . ومايريده هو وما نفهمه نحن من إرادته .

والملاحظ فى الحوار الذهنى أنه قليل وأنه موضوع ليكون جزءا من النص وليس خارجا عنه . وقد يتبادر إلى الذهن أنه قد يكون متأثرا باتجاه توفيق الحكيم الذهنى ، فقد عارضه فى مسرحيتين هما « إيزيس » و « أوديب » ولكن التأثير بالمعارضة مختلف عن التأثير فى الأداة ، فالمعارضة تأثير فى دافع الابداع . أما التأثير فى الحوار الذهنى فهو تأثير على بناء النص . وباكثير والحكيم مختلفان تماما . وقد كتبا للمسرح الجاد فى فترة متقاربة . وربما كان استخدام الذهن

يمثل اتجاها فى العصر ، فهو تحول من الغنائية وامتداد لها . وعلى أية حال فإن التأثير بين المتعاصرين أمر وارد ، فالفنانون والأدباء لايعيشون حول أستار تمنع التأثير . وإن كانت ذهنية باكثير ذنية عارضة ليس لها هذا الدور الكبير فى مسرحه مثلما كان لها فى مسرحيات توفيق الحكيم . وعلى أية حال فقد اضاف باكثير إلى المسرح الشعرى إضافة تحسب له .

وقد توقفت حركة المسرح الشعرى بعد هذه التجربة الرائدة حتى سنة ١٩٥٩ أى مدة تسعة عشر عاما .

وإذا حسبنا المدة منذ توقف أحمد شوقى عن الكتابة المسرحية سنة ١٩٣٢ ، اى حوالى ربع قرن من تاريخ المسرح نجد أنه قد دخلته روافد جديدة أثرت عليه فقد وضح دور توفيق الحكيم فى المسرح وفرضت جدية زكى طليمات وعلميته كمخرج أثرها عليه ، كما أن باكثير نفسه رغم توقفه عن الكتابة للمسرح الشعرى لعب دورا هاما فى حركة المسرح ، ثم ظهر جيل من الكتاب المسرحيين كان حبهم للمسرح مملوءا بالحماسة مثل نعمان عاشور وسعد الدين وهبه وميخائيل رومان وألفريد فرج ومحمود دياب .

بالإضافة إلى إنشاء معهد الفنون المسرحية سنة ١٩٤٤ الذى ساهم فى تكوين جيل من النقاد والفنانين والحرفيين للمسرح ، وارتفاع حرارة الحس القومى المواكب لحركة سنة ١٩٥٢ ، واشتعال الحماسة إزاء قضية التحرر الوطنى

والاجتماعى والاقتصادى .

ولم يكن المسرح وحده فى حالة انتعاش وحركة ، بل واكب ذلك ازدهار فى الحركة الأدبية فى القصة والشعر والنقد انعكست على المسرح وحرفيته وأداته .

فى خضم هذه اللحظات ظهرت مسرحية عبدالرحمن الشرقاوى « جميلة بوحريد » ١٩٤٩م لتعبر عن الصراع الدائر بين العرب والاستعمار من أجل التحرر القومى . وكما كان هناك ثورة فى عالم الشعر أخذت فى تكسير عمود الشعر القديم والبحث عن روافد إيقاعيّة وبنائية للشعر العربى ، ولم يكن الشرقاوى يتحرك فى كتابة شعره المسرحى من فراغ ، وإن كانت حركته مواكبة لثورة الشعر الجديد ، كانت هذه الحركة تمتد امتداد فكرة التغير فى أرجاء الوطن العربى فى بغداد وسوريا ومصر وشمال إفريقيا . وكان عبدالرحمن الشرقاوى واحدا من الرواد ، فقد كان أول من استخدم الشعر الحر فى مصر فى قصيدته « من أب مصرى لترومان » سنة ١٩٤٨ . وقد بنى قصيدته على تفعيلة المتقارب وإن كانت التجربة غير مكتملة ولكنها كانت البداية . ولقد تبع هذه التجربة جيل الخمسينيات صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى ومجاهد عبدالمنعم مجاهد وكامل أيوب وعفيفى مطر وكثير غيرهم ، وقد تجاوزت التجربة الجديدة فى ثورتها قصيدة « من أب مصرى لترومان » وقد استفاد عبدالرحمن الشرقاوى وهو الرائد من تجربة الشعراء الشبان

الجدد : فكتب ثمانى مسرحيات شعرية : مأساة جميلة ، والفتى مهران ، ووطنى عكا ، وثأر الله ، الحسين ثائرا والحسين شهيدا وصلاح الدين النسر الأحمر والنسر والغربان والنسر وقلب الأسد وعرابى زعيم الفلاحين . وكتب مسرحية من فصل واحد هى مسرحية تمثال الحرية .

لم يكتب عبدالرحمن الشرقاوى مسرحية من مسرحياته على وزن واحد كما فعل باكثير ، وإنما نوع من مسرحيته الأولى « جميلة » و الثانية « الفتى مهران » من أوزانه ، فاعتمد اعتمادا أساسيا على أوزان الكامل والرمل والخبب ، ثم اضاف إلى مسرحياته التالية وزنى المتقارب والمتدارك والوافر .

ولقد أعطى استخدام التفعيلة طاقة جديدة للشعر الحر فى قدرته على الحركة فى خلق بعد درامى جديد للتعبير عن تجربة الشاعر الجديد وقلل من ترهلات القصيدة إلا أنه فى تجربة الشرقاوى المسرحية لم يستطع أن يتخلص من ترهلات الشعر القديم وإن اخذت شكلا جديدا . فقد انساق وراء الاستدعاء دون أن يحسن لحظة التوقف ، ومن هنا امتلأت قصائده باستدعاءات سواء فى الحوار القصير ، أو القصائد التى امتلأت بها مسرحياته ، ففى حوار دائر بين مبروك وهو البطل جاسم متخفيا والصول جان وهو يلصق إعلانات للقبض على جاسم :

مبروك : بل أنت تأمرنى فأفعل ماتريد .. بلا مزيد .. فما

تريد ؟

جان : مبروك لست أنا عدوك
يا أيها المجنون لست أنا عدوك
ولم لاتكلمنى .. كما يتكلم الانسان للانسان

مبروك : بل ليس مابينى وبينك ياعجوز هو الكلام
جان : ( برقة وحزن ) أهو الخصام ؟

مبروك : مهما يكن ياجان فليس هو السلام
حقا فليس هو السلام : ياليته كان السلام[٤]

وإذا حذفنا الأسماء من هذا النص فإن هذه لا تعدو أن تكون قصيدة ذات صوتين لشخص واحد ، وتظهر الاستدعاءات واضحة ، فقد أضاف « ماذا تريد » وكذلك تكرار « لست أنا عدوك » وكذلك شبه الجملة « للانسان » وعبارة « حقا فليس هو السلام » إن الجمل هنا تخرج من دائرة الحوار المسرحى لتدخل فى نطاق قصيدة تحاول أن تحافظ على إيقاعها الشعرى باستخدام التكرار كبديل للقافية الغائبة .

ويكثر هذا الاستدعاء فى الفتى مهران ففى قصيدة للفتى مهران حاول الشرقاوى أن يقطعها بتدخل من شخصيات أخرى دون أن يحدث لها أى تغير ويمكن أن يستغنى عن التدخل وعن القصيدة كلها دون أن يحدث خلل فى النص ـ فى هذه القصيدة أربع واربعون جملة تبدأ بأنا أعرف أو انى لا اعرف .

. . . . . . . . .

مهران : . . . . . . . . .

أنا أعرف الفرح العقيم وأعرف الندم العظيم
أنا أعرف الحب الذليل وأعرف الحقد النبيل
إنى لا أعرف مابريق الماس من ألق الدموع
إنى لا أعرف من يراوغ أو يداهن إن تجسم .. لا إن تكلم

وتتناثر الاستدعاءات الشعرية بشكل واضح فى المسرحية ، وفى جميع المسرحيات التى كتبها والاستدعاءات الشعرية قد تقبل فى الشعر الحر وإن كانت عيبا يعد على الشاعر الذى يستخدمها ، وهى فى المسرح عيب لايغتفر لأنه يؤثر على إيقاع النص المسرحى فيفلت من يد الكاتب بالاضافة إلى أنه يؤثر على بنية الشخصية . فالشخصية المسرحية لاتتكلم لتعبر عن شهوة الكلام حتى ولو كان الكلام نغما ، وإنما لتعبر عن وجودها وعن تكونها ودورها فى الحدث المسرحى . على أنها صانعته لا على أن المؤلف صانعها وهو الناطق بديلا عنها .

وفى مسرحية « الحسين ثائرا » يتحدث المختار واصفا تخاذل المتخاذلين عن الامام على وابنه الامام الحسين :

هم هكذا خذلوا عليا والحسين
وارحمتا لك ياحسين
لا أمن بعد لمن لمثلهم أمن

الآكلون على المأدب كلها
السابحون وراء تيار الزمن
الباحثون عن السعادة فى الخضوع المطمئن
المائلون إلى الشموس إذا طلعن
العازفون إذا غربن
السامعون بألف أذن
الناظرون بغير عين .(٥)

ومع أن هذه المسرحية نشرت بعد خمس سنوات من مسرحية « الفتى مهران » فإن عيوب البناء الشعرى مستمرة ، وتستمر فى بقية مسرحياته الأخرى دون تغير ، حتى آخر مسرحية نشرت له وهى « عرابى زعيم الفلاحين » ولم يحدث لجملة الحوار تطور يذكر إلا التحول من ليونة الجملة فى « جميلة » إلى صلابتها وجفافها فى « صلاح الدين النسر الأحمر » فى جزئيها .

ويمكن أن نقول إن تجربة الشعر فى مسرح الشرقاوى منفصلة عن التجربة المسرحية ، مما أدى إلى كثير من التزايدات التى كانت أحد العوامل التى ساهمت فى ترهل المسرحية وعدم التركيز والطول المسرف دونما داع - بحيث يمكن أن يقال إن تجربة الحوار الشعرى فى مسرح الشرقاوى جزء من تجربة الشعر الجديد فى الخمسينيات لم تتجاوزها إلى التطور الكبير الذى حدث فى تركيبة الجملة الشعرية فى الستينيات والسبعينيات والثمانينيات ، وهى الفترة التى كتب

فيها للمسرح . توقفت عنده الأداة الشعرية ، وانغلقت عند حدودها الأولى دون أن يدخلها رافد جديد كما أن تجربته المسرحية نفسها لم تسر فى تطور متصاعد . وإنما توقفت وانهارت كما حدث لها فى كثير من مسرحياته المتأخرة . ويظل لعبدالرحمن الشرقاوى شرف المحاولة الرائدة والإخلاص الجاد للتجربة التى جعلته يكمل دور أحمد باكثير ويتجاوزه فى خوض غمار بنية شعرية تصبح تجربة مفيدة للذين جاءوا من بعده ، وكما تناول فيها باكثير القضايا الفكرية بشكل ذهنى فى مسرحيته الشعرية فإن الشرقاوى استخدم القضايا الفكرية بكثرة ليناقش فيها قضايا اجتماعية ملحة فى واقعه مما يدخل فى دائرة الوظيفة .

ولقد أضاف عبدالرحمن الشرقاوى فى مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » الجوقة لتلعب دور التمهيد والتعليق على الأحداث فى المسرحية . وتتكون الجوقة من مجموعة تمثل طوائف الشعب المختلفة من رجال ونساء من فلاحين وحرفيين لها قائد وقائدة .

ظهرت هذه المجموعة فى الفصل الأول ، المنظر الأول لتقدم للأحداث معلقة عليها والمجموعة تتحدث عن عرابى ثم يقوم القائد أو القائدة بمد حركة المعرفة بالشخصية وأزمتها :

مجموعة : ياعرابى ياعرابى !!

آه ما أروع ماكنت بسيطا وجليلا

قائد المجموعة : أعرفتم ما الفتى أحمد عرابى ؟ ومن عرابى ؟

قائد المجموعة : هو فلاح طويل راسخ الأقدام فى الأرض كأوتاد المنائر مشرق الوجه مضىء كالمنائر

فيه نور من سمات الصالحين

واسع الصدر عريض المنكبين

مثل طودين كبيرين معدين لأثقال الهموم(٦)

وتظهر الجوقة فى المنظر الثالث لتخدم حياة عرابى .. وبعد أن تنتهى تبدأ الأحداث ويأخذ المنظر الرابع فى أداءها وهى تتحدث عن سعيد وشق قناة السويس . ثم تؤدى المنظر التاسع وتعود للظهور فى المنظر الثالث من الفصل الثانى على أنهم فلاحون قد جاءوا ليشكوا فى عاصمة الملك ، فوجدوها غير مايتصورون وتظهر فى المنظر الثانى عشر من نفس الفصل وقد امتد الزمن لتظهر حركة العرابيين وعدم وفاء الخديوى بوعوده لهم ، وتظهر فى المنظر السادس تروى ماحدث لمصر وهزيمة الجيش البريطانى فى كفر الدوار وتختم الجوقة المسرحية أداءها فى الفصل السابع .

وللجوقة دور مهم فى المسرحية يدخل فى الوظيفة والبناء .

وهذا يؤدى بنا إلى سؤال مهم ، وهو هل استطاع على أحمد باكثير والشرقاوى أن يخرجا فى مسرحهما من أسر مسرح شوقى ؟ وهنا يمكن أن أقرر أن أحدا لم يخرج من أسر مسرح شوقى ممن كتبوا للمسرح حتى الآن . وذلك لأن قوة

شوقى لاترجع إلى قوة عمله المسرحى وإنما ترجع إلى قوة تراث الفرجة العربى الذى يمثله .

فشوقى نفسه أسير لهذا التراث ومعبر عنه فى الوقت نفسه ، فالغناء والسرد والقص ليس صناعته وإنما صناعة تراث الفرجة نفسه . لذا لم يستطع باكثير والشرقاوى أن يتخلصا من هذه العناصر الثلاثة المشكلة للمسرح العربى كله .

ولقد وضح الجانب الغنائى فى مسرحية إخناتون فهو قد ظهر ملكا وشاعرا وعاشقا ونبيا ، وماكان يمكن أن يكون إلا شخصية غنائية تغنى للحب وللاله . وتأخذ إحدى غنائياته حوالى تسعة وخمسين سطرا يتغنى فيها إخناتون لإلهه :

إخناتون : كيف أثنى عليك إلهى : بأى لسان ؟
يامن خلق الألوان أفانين شتى
وأرسلها تسرى فى هذا الكون العجيب
فى السماء وزرقتها فى البحر المحيط
فى النجوم ولألائها فى انبثاق الفلق
فى سواد الليل البهيم وسود الحدق ( ص ٦ )

وفى غنائية من ستة وعشرين سطرا يتغنى بمدينة أخناتون واصفا إياها لأمه .

إخناتون : .....

. . . . .

ستربن حدائقها الغناء تحيط بأقطارها
وتفيض بألسنة تمتد خلال شوارعها
وقنى من النيل تسقيها وتسير وإياها ( ص ١٠٦ )

ولقد بنيت المسرحية على شخصية إخناتون الغنائية فهو خيالى النزعة يحب زوجته التى ماتت ويبكيها ، فتوهمه أمه بلعبة مع الكهنة أنها عادت للحياة ، لم تكن البديلة سوى نفرتيتى . لقد كان إخناتون يعيش حزنا عاصفا على زوجته يرثيها بعمق حتى جاءت شبيهتها نفرتيتى فأصبح يتغنى بها ، ولقد كان حالما يرى الحب والسلام ويدعو إليه فكان أن ثارت عليه الأقاليم التابعة لمصر فى الشام كما ثار عليه كهنته . ولم يدفع الناس الضرائب فخلت خزينة الدولة ، وكان أن تهالك لايدرى إذا كان ماصنع هو الصواب أم أنه مخطىء ، إنه يرفض حمل السلاح ، وقائده المخلص حور محب بجواره حتى لحظة احتضاره . وتختم المسرحية متضمنة بعض أشعار إخناتون فى إلهه ..

بجمالك تحيا العيون
وبنورك تشفى القلوب
أيما قلب تعمر فهناك الحياة الحق
لاصلة للفقر فى قلب أنت فيه
رب اسمعنى صوتك العذب حتى فى أرواح الشمال
وأعد يارب لأعضائى بهواك شبيبتها والجمال

مد لى كفيك القابضين على الأرواح
أقبلهما فإذا أنا مبعوث حيا
..........

نادى باسمى فى تيه الأبد
يعلو من جوفه صوتى لبيك ( ص ١٧٩ - ١٨١ )

وبعد ذلك يموت وتكون هذه الغنائية ممثلة لنهاية حياة الملك الشاعر .

★ ★ ★

وكما وقع باكثير فى مصيدة الغناء فقد وقع فيها الشرقاوى . والأكثر من ذلك أن الغناء قد ازداد دوره فى مسرحياته عما كان عليه فى مسرحية إخناتون . ولقد بنيت مسرحياته باستثناء مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » على أبطال يمكن أن يوصفوا بأنهم أبطال غنائيون . فجاسر الشخصية الرئيسية فى « جميلة » شاعر ، وإن لم تذكر المسرحية أنه شاعر ، ولكن سلوكه وحسه وتصرفاته تعبر عن روح شاعر ، وكان الفتى مهران شاعرا بحسه وروحه وصفته ، يتكلم غناء ومن حوله يغنون وسلمى بطلة المسرحية مغنية ، لاتتكلم إلا غناء ، وحتى عدو البطل حسام النخاس الذى يمثل شخصية متناقضة فى أخلاقها مع شخصية مهران جعلته المسرحية شاعرا يؤلف الأغانى ، فالشاعر قد يكون بطلا وقد يكون نذلا . وعوض الذى تخلى عن مبادىء الفتيان شاعر يتنافس فى شعره مع مهران ، كما يتنافس معه فى حب

سلمى . ولم يكن الحسين فى مسرحية « الحسين ثائرا » ومسرحية « الحسين شهيدا » سوى شاعر ، وكانت شخصية محمود وشخصية كوكب وشخصية صلاح الدين شخصيات شاعرة تعكس أحاسيسها وعواطفها فى مسرحية « النسر والغربان » و « النسر وقلب الأسد » وكانت شخصية حازم ومقبل وليلى وإيمى فى مسرحية « وطنى عكا » شخصيات غنائية .

وقد تحقق بعدها الغنائى فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى من خلال حدث غنائى . فمسرحية جميلة مبنية على صراع الجزائريين ضد فرنسا . شعب أعزل يقاوم استعمارا متمكنا فى الأرض يملك قوى الدمار والضرب . ولعل الطاقة التى يمكن أن تدفع لمقاومة مثل هذه القوى هى طاقة الشعراء الحالمين بالمستقبل ، فكان أن تخلقت المواقف العاطفية المبنية على حب الأرض وحب الانسان .

وبنيت مسرحية « الفتى مهران » على العاطفة والحلم بالتغيير والتمسك بالمثل فى صراع العواطف والانفعالات عن الكيفية التى يتحقق بها هذا الحلم . فتخلق الغناء وعبر عن أحاسيس شخصياته وأزماتهم . ولم تبعد كثيرا مسرحية الحسين ثائرا والحسين شهيدا عن الغناء ، فهى قد بنيت حول مثل اعلى يجرى السعى لتحقيقه ، فشخصية الحسين ذات الجلال شخصية غنائية مملوءة بالعاطفة تنقل عاطفتها لمن حولها ، فالشخصية الغنائية تولد حدثا غنائيا وتنشر غنائيتها

على من حولها ، وتفرض صراعا فى الداخل للذين يقفون ضدها ، ولقد كان الحدث فى مسرحية « النسر والغربان » و « النسر وقلب الأسد » مبنيا على حدث يدفع للغنائية ، وهو الصراع العربى الاسلامى ضد الصليبيين ووقفة صلاح الدين فى هذا الصراع .

وذا كانت الشخصية والحدث غنائيين فى مسرحيات الشرقاوى فإن ذلك قد عكس ظله على المسرحيات بحيث لعبت الغنائية دورا مهما فيها .

وفى مسرحية مأساة « جميلة » ما إن يبدأ الاستدعاء فى الحوار حتى تتكون الغنائية من هذا الاستدعاء ، فالصول جان ليس من المفروض فيه أنه شاعر يحادث مبروك ، الذى يلصق الاعلانات ، طالبا منه أن يعودا لما كان يقولان ، ثم يأخذ فى الاستدعاء بعد ذلك بلا مقدمات سوى أن المسرحية تريد أن يتعاطف الجمهور معه ليظهر رغبته فى العودة إلى فرنسا ، حيث الأمان بعيدا عن أرض الجزائر فهو مرغم على مايصنع فى الجزائريين :

أنسيت أنى قلت يوما إننى أنوى الرحيل
لأعيش أيامى التى بقيت هنالك فى فرنسا
بين المراعى والحقول ..... على مهاد طفولتى
هناك فى الوادى الخصيب
وادى اللوار ... حيث الطلاقة والأمان
وكل ماحولى أليف لى حبيب

والأرض مترعة بألوان الثمار .. فأنا هنا فى وحدتى ( ٢١ ، ٢٢ )

ويستمر الحوار بين مبروك وجان فلا يخرج الايقاع عن الغنائية . لم تعد الغنائية فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى صادرة من مواقف غنائية أو من شخصيات غنائية فقط ، وإنما أصبحت ملمحا عاما للمتحاورين الذين ارتبطوا بحركة تحرير الجزائر أو تعاطفوا معها وهى تمثل فى الفترة التى نشرت فيها وقفة مع الجزائر .

وحتى الحوار المتعدد الشخصيات يبدو فى بعض المواقف وكأنه قصيدة أو مقطوعة ذات صوت واحد ، بل تمثل وحدة منطوق غنائى بانفعال واحد .

ففى ختام المسرحية تسمع جميلة وجاسر أصوات انفجار

جاسر : اسمعى آه ما أروع هذا كله ... إنهم إخواننا

جميلـة : ذلك الصـوت الجسـور ... يتحـدى كـل شىء إنه عاد يدوى من جديد
يحمل الرعب إلى أعدائنا

جميلة : إنه صوت الجزائر ... سيدوى دائما .. يحمل الأمس إلى أطفالنا

جاسر : إنه وقع خطى المستقبل الزاحف يأتى من بعيد التحيات إليكم ياصحاب أضربوا أيضا لكى تستخلصوا العالم من هذا العذاب ( ٢٦٨ )

وإذا ما حذفنا اسم جميلة أو اسم جاسر فإن الحس الانفعالى والعاطفى لايتغير . وإذا كانت هذه القصيدة لشاعر غنائى أو وضعت فى أى جزء من المسرحية فانها ستؤدى نفس الدور الذى يراد لها . لذا فإنى أرى المسرحية بغنائيتها تمثل فى الفترة التى نشرت فيها المسرحية ( فى ١١/٧/ ١٩٥٩ حتى ٢١ نوفمبر فى صحيفة الشعب ) تتويجا للشعر الغنائى العربى الذى غنى فى النصف الثانى من الخمسينيات للجزائر وحربها وأبطالها ، فالغنائيات المسرحية لاتكشف الشخصية ولاتمد فى الحدث بقدر ماتعبر عن الحس العاطفى لمأساة الجزائر .. مع الاستعمار ورؤية الشعر الغنائى لها .

ولاتخرج مسرحية « الفتى مهران » فى غنائيتها عن مسرحية « جميلة » والفرق بينهما أن مسرحية جميلة تؤدى بلا قناع فى التعبير عن الواقع ، أما الفتى مهران فتؤدى غنائيتها بقناع ، وهى تعبر عن الواقع فقد استخدمت خلفية تاريخية بلا تاريخ ، أى أنها تعطى الحس بالتاريخ دون أن يكون وراءها حدث تاريخى محدد تعبر عن أزمة الحكم وأزمة الجماعة ، والصراع بين أن نحارب من أجل الحرب أو نحارب من أجل صد العدو المغير . ويكون مهران شاعرا كبيرا كما هو بطل كبير غير أنه لايغنى بمفرده . وإنما تغنى معه سلمى حبيبته ومى زوجته وأسامة وهاشم من قيادة الفتيان ، وعوض والفلاح صابر والراعى وعمدة القرية طه وحسام ، وحين يبدأ الغناء تتلاشى الفوارق بين الشخصيات فهى غنائيات تتغنى

بالحب والقدوة . ولاتتوقف الغنائيات عند حدود القصائد والمقطوعات ، وإنما تتطور لتشمل الحوار الذى يدار بين الشخصيات ، إذا حذف منه اسم الشخصية يصبح مقطوعة واحدة بصوت أو بأكثر من صوت بشكل أوسع مما برز فى مسرحية جميلة ، فهو هنا يصبح جزءا من العادة يلتزم بها الشاعر حتى إن الفصل التاسع فى معظمه يتركب حواره تركيبا غنائيا . يظهر ذلك فى الحوار بين عوض ووائل وأسامة ، ثم الحوار بين مهران وزوجته مى ثم يصل الحوار قمة غنائيته بين سلمى ومهران .

مهران : هذا الليل والأهوال ياسلمى وأنت
سلمى : لاتدنى يافتى الفتيان ، إنى
مهران : ( مقاطعا ) آه ما أثقل وقع الليل من فوق ضلوعى
سلمى : ودموعى فى الليالى السود لم تعرف دموعى أنا
مااملت لانسان سواك ( ص ١٧١ )

وتأخذ فى إنشاد قصيدة من واحد وثلاثين سطرا ، ويستمر الغناء حوارا حتى يظهر عوض وأسامة ووائل ليتغير الايقاع ، ولكن الغناء لايغيب وأنما تخفت حدته . وتظهر فلاحات يتحدثن غناء ، ويستمر هذا الحس العاطفى حتى نهاية المنظر . وتختم المسرحية بمقطوعتين غنائيتين جماليتين من سلمى وصابر ، بينما مهران فى الرمق الأخير يردد كل مايقال

صابر : سننطلق

سنخوض معركة المصير بلا دروع أو خوذ ضد اللصوص الدارعين
نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الأخرون بلا دموع
نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين
لم ينعكس وهج على جبهاتنا وعروقنا من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل وسننطلق .

( ص ٢٣٩ )

لايتغير هذا الحس الغنائى فى مسرحية « وطنى عكا » فهى تمتلىء بالشعر الحماسى لطبيعة الموضوع ، ويشتعل الشعر الغنائى فيها بحرارة الإحساس بالثورة والألم مما حدث ومما يحدث لأبناء فلسطين المحتلة ، فحازم يقدم تبريرا للهزيمة بغنائية خطابية : نحن انهزمنا قبل يونيو يابنى .. قد انهزمنا منذ حين
نحن انهزمنا منذ كبلت السواعد
والعدو يكاد يغرس ماليه من البواتر فى الصدور
نحن انهزمنا منذ واجهنا الخصوم بصدرنا
والشوك يعمل فى الظهور
فلنعتبر من كل ذلك حين نضرب من جديد
فالنصر فى التحرير غار لايصغره العبيد
لن يصنع الحرية الكبرى سوى الأحرار وحدهم بحق ..
المرء يأخذ ما استحق(٧)

وفى مسرحية « الحسين ثائرا » يبرز هذا الغناء واضحا ، فالصراع بين الخير والشر والحقيقة التى تضيع تجسد

أحاسيس الحسين لتعبر عن أزمة الامام الصالح ، الذى يحارب حاكما ظالما يفرض سلطانه بسيفه وذهبه ، ويطالبه واحد من اقرب المخلصين له بأن ينحنى للإعصار ويصنع ماشاء بعد ذلك ، إن عليه أن ينجو بنفسه أولا ، أى يبايع يزيد فى مواجهة تهديد معاوية ، ثم ينقض البيعة بعد ذلك ، إلا أن الحسين يرفض فيرد متغنيا بالفضيلة وبالمثل الأعلى الذى يمثله :

آه ما أهون دنياكم على طفل الحقيقة
هكذا قد أصبح الخير طريدا يتوارى فى الخرق
وغدا الحق شريدا
يدربه البغى من أفق لأفق . ( ص ٦٣ )
. . . . . .

وتصل القصيدة إلى واحد وخمسين سطرا ، وهى ليست القصيدة الوحيدة الطويلة فى المسرحية ، وأنما تتعدد القصائد الطويلة فيها ، وفى مسرحية « الحسين شهيدا » . فالحدث الغنائى ممتد فى المسرحيتين وتنتهى المسرحية بغنائية يلقيها الحسين حزينا منفجرا ، بدايتها :

ماعاد فى هذا الزمان سوى رجال كالمسوخ الشائهات وينهيها بقوله فى عزم : سيروا على اسم الله لاتهنوا فنحن بنو أبيها سيروا بنا نستخلص الانسان من عار العذاب ( ص ١٥٧ ـ ١٥٨ )

لتبدأ بعد ذلك مسرحية « الحسين شهيدا » تتمة للمسرحية

الأولى فى بادية بجنوب العراق على مقربة من كربلاء والمعركة على الأبواب فقد بدا للحسين ورجاله أنهم اقتربوا من الكوفة ، فإذا برايات الأعداء تقدم نحوهم ، ويأخذ الحوار الغنائى بينه وبين الحر الرياحى المكلف بالقبض عليه . وتبرز شخصية الحسين النبيلة وهو يقدم الماء للأعداء . وتتطور الأحداث ليحاصر الحسين . ووسط الأحزان يزداد رونق الغناء وصفاؤه :

زينب : قد نشأنا يا أخى فى الحزن .. فالحزن كتاب العمر كله

الحسين : إنما الحزن طويل وثقيل ووبيل

سكينة : أنا لا أعرف والله لماذا كلما حلت بنا الأحزان زاد الله أفراح أمية

الحسين : حكمة لله دقت يابنية

زينب : كان جدى هو أيضا مبتلى بالحزن حتى عندما ينصره الله بإحدى الغزوات لم يكن يشرب كأس النصر إلا مترعا بالدمعات يوم بدر يوم تلك الفرحة الكبرى ابتلاه الله فى إحدى بناته

سكينة : إننا بيت حزين يا أبى فلماذا كتب الحزن على بيت النبوة[1]!؟

وكما ختمت مسرحية الحسين ثائرا بقصيدة غنائية ختمت أيضا مسرحية « الحسين شهيدا » بقصيدة غنائية من ثلاثة وثلاثين سطرا تحمل نبوءة بالخزى والخسران الذى ينتظر

المستقبل ويدعو فيه للنضال المستمر من أجل الحق :

فلتذكرونى لابسفككم دماء الآخرين
بل فاذكرونى بانتشال الحق من ظفر الضلال ( ص ١٥ )

ولاتخرج مسرحية « صلاح الدين : النسر الأحمر » فى جزئها الأول « النسر والغربان » وجزئها الثانى « النسر وقلب الأسد » عن بقية المسرحيات ، فقد اعتمدت بشكل أساسى فى بنيتها على القصائد والمقطوعات الغنائية ـ ولقد بدأ الجزء الأول بموقف مسرحى مثل الحوار فيه حركة تدفع الحدث للأمام ، حتى ظهرت كوكب لاعبة خيال الظل الشخصية العاطفية صاحبة الموقف ومحمود وصلاح الدين فأخذوا يعكسون الحس الغنائى فى المسرحية . وتوجه كوكب حديثها لعليش ممثل السلطة الذى بدأت تصارعه ويصارعها منذ البداية وقد شتمها فترد عليه :

أعرفت الأغنية المشجية إذا احتضرت فى صوتك بغتة
ماذا تعرف عنا أنت ؟!
أعرفت الذعر يزلزل أعماق الانسان فيخشى النأمة واللفتة ؟
أعرفت القهر يحطم أنبل ما فى النفس ؟
أعرفت الحلم بأن تسبح فوق الآفاق
وأن يجتنى سعادات لم تعرف بعد
فتقعدنا أثقال الأمس ؟!(٨)

وينتهى الجزء الأول من المسرحية نهاية غنائية من صلاح الدين يتحدث فيها عن العدل « فأين العدل المطلق ؟ »

ويناقشه محمود ليختم الحوار بكلمة صلاح الدين :

لتليق الدنيا بالإنسان .. بأن يحيا فيها الإنسان ( ص ١٤٧ )

ويستمر الجزء الثانى من « النسر وقلب الأسد » فى نفس الإيقاع الغنائى وحتى غنائية الخاتمة لاتتغير بشكلها الحماسى وحسها الغنائى . فمحمود يحادث كوكب حديثا غنائيا طويلا يوجهان فيه النصح لصلاح الدين :

كوكب : أقم البناء على دعامات الإخاء .. وشده بالحزم يستقم البناء .

محمود : كيلا تضيع دماؤنا .. نحن الذين نصوغ من دمنا الشروق وروعة الزمن السعيد
نحن الذين تهب من دمنا على دنياكم روح الكفاح
وبذاك تصنع من دمى وأنا الشهيد .. منارة الفجر الجديد

كوكب : وبذاك تصنع من دم الشهداء فى ظلمات الليل بارقة الصباح ( ص ٢٦٠ ـ ٢٦١ )

ويمكن أن نؤكد فى الحديث عن الغنائية فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى أنها لم تعد صادرة عن مواقف غنائية او شخصيات غنائية فقط ، وإنما اصبحت ملمحا عاما لحوار الشخصيات حتى إن كل مسرحية من هذه المسرحيات التى ذكرنا يمكن أن يستخرج منها ديوان غنائى كامل فى موضوع واحد وإن تغيرت عناوين القصائد والمقطوعات ، وإذا أخذنا ، على سبيل المثال ، مسرحية « جميلة بوحريد » فلو جمعت

القصائد والمقطوعات التى قيلت على لسان جميلة وجاسم لكونت ديوانا كاملا عن حرب تحرير الجزائر ، وهكذا يمكن أن يقال عن كل مسرحية من هذه المسرحيات . ومهما يكن الرأى فى الشعر الغنائى الذى حقنت به المسرحيات ، فإنها ساهمت مساهمة فعالة فى ضعف الحركة المسرحية ضعفا شديدا حتى إنى لأشعر أنها لاتصلح للتمثيل بقدر ماتصلح للقراءة . وأى محاولة ناجحة لتقديمها على المسرح تتطلب شيئين :

الأول : أن تعد إعدادا جديدا بأن تحذف الكثير من القصائد والمقطوعات الغنائية لتسمح للنص بالحركة على المسرح بديلا عن ذلك البطء الذى أوقعتها فيه النصوص الغنائية .

والثانى : أن يكون الممثل المؤدى للشخصيات موهوبا ومقتدرا على إنشاد الشعر بحيث يمتع النظارة بقدرته حتى لايصيبهم بالملل .

وربما يؤدى ذلك لها بعض النجاح ولاسيما أن هذه الغنائيات قد زادت حتى على ماصنع شوقى فى مسرحه .

وإذا كانت الغنائية قد مثلت عنصرا هاما من عناصر المسرح الشعرى عند باكثير وعبدالرحمن الشرقاوى فان السرد يمثل العنصر الثانى والهام فى مسرحهما .

- ب -

لقد لعب السرد دورا هاما فى مسرحية باكثير « إخناتون »

إذا لم تقدم جميع الأحداث على خشبة المسرح . وربما كان ذلك لصعوبة تقديمها على خشبة المسرح وسهولة تقديم الحدث سردا .

لقد بدأ ذلك فى مقدمة المسرحية التى تشمل المنظر الأول وكان المنظر يتكون من قبو داخل معبد أمون بطيبة حيث يعقد جماعة من كهنة أمون مجلسا سريا يناقشون فيه أمورهم ويظهر جابى ، واحد من الكهنة يتحدث عن إخناتون والخوف منه :

إن فى قصر فرعون هذا القصر الجميل
حية رقطاء نمتها برارى الشام ( ص ٢ )

ويعود جابى ليخبرهم بما يحدث فى القصر وبالخوف من أن يقضى عليهم هذا الأمير .

وفى الفصل الأول ، وهو المنظر الثانى ، يتم حوار بين الأمير إخناتون ووالدته تى يتحادثان فيهما عن وفاة زوجة إخناتون وحزنه عليها .

ويتكرر السرد فى هذا الفصل عن هذا الموضوع . تسرد المربية ماحدث لنفرتيتى عندما حاولوا تغيير صورتها لتنطبق على صورة زوجة إخناتون المتوفاة .

وفى الفصل الثانى ، وهو المنظر الثالث تبدى الملكة تى احزانها لبعد ابنها عنها ، فتخبر عما يحدث بين ابنها إخناتون وبين زوجته وقوة تأثيرها عليه . وفى الفصل الثالث ، وهو

المنظر الرابع ، تسرد تى أخبار مرض إخناتون وموقف الأعداء منه وحالته النفسية التى يعيشها فى لحظاته الأخيرة .

.....

وإذا كان السرد قد أخذ مكانا كبيرا فى مسرحية « إخناتون » فإن مسرحيات الشرقاوى أيضا لم تستطع أن تتخلص من السرد ، اعتمدت عليه فى بنيتها غير أنه حدث تغير فى طريقة السرد ، إذ اختلط بالغناء فلم تترك المسرحية الحدث يروى دون أن يطعم بالانفعالات والعواطف ، وأصبح السرد بذلك مغلفا بالغناء أو غلفت بعض قصائد الغناء بالسرد . باستثناء مسرحية « عرابى » التى اعتمدت عليه اعتمادا أساسيا فى بنيتها . وقد أدت الجوقة السرد لتبنى عليه لوحات مسرحية فيبدأ المنظر الأول بقائد المجموعة يتحدث عن المعاناة التى مزقت الأمة وجعلتها أمما شتى ، فلم يعد الواحد لصيقا بأخيه ، وإنما أصبح خصما لدودا له ، حتى ظهر عرابى .

وتروى المجموعة عن عرابى وتجمع الناس حوله ، ثم يتم السرد فى حوار متبادل بين المجموعة كاشفا عما حدث فقد بايعه جميع الشعب حتى الملاك المستغلون وبسطت الثورة أيديها لهم وهى معيدة لهم الحق والعدل ، وكان ذلك سبب حربه . والمجموعة تلعب دور الراوى فى سردها للحدث :

المجموعة : ولهذا حاربوه .

ثم قالوا عنه مصاص دماء .

القائدة : هكذا ما أيدوه أول الثورة إلا .
ليفيدوا منه فى بعض صراعات المصالح

القائد : أدركوا أن انتصار الشعب يعنى أنهم لن يحكموه

القائد : فإذا هم يتصافون لكى يبقى لهم ما اغتصبوه .
( ص ١١ )

ويستمر دور الجوقة كلما ظهرت فى سرد الأحداث لتبدأ عند نهاية السرد لوحة من حياة عرابى قبل أن تبدأ الثورة . وقد أراد الحزب الوطنى أن يكون الأمر شورى فأنشىء مجلس الشورى ثم انفض .

المجموعة : وكان على خديوى مصر أن يختار بين الناب
والمخلب فأما حزبنا الوطنى وهو يريدها
شورى

قائد المجموعة : وأما بطش أصحاب رءوس المال من تجار
أوربا

المجموعة : فأنشأ مجلس الشورى
ولما هم أن ينظر فى بعض شئون المال فضوا
مجلس الشورى فلم ينفض بل أوشك أن
ينقض ( ص ٦٧ )

وتمضى الجوقة فى سرد الأحداث دون أن يتغير وضعها ، وحتى حين تدخل الجوقة فى لوحة الأحداث فهى تدخل لتسرد

الوقائع . ولايعنى ذلك أن الجوقة انفردت بعملية السرد ، فإن بعض شخصيات اللوحات المسرحية كانت تقوم أيضا بسرد بعض الوقائع فالمسرحية كلها محاولة لتقديم حياة عرابى من خلال حوار بين الشخصيات كان للسرد دور هام فى تكوينها ، ولايصعب تتبع الحوار السردى فى هذه المسرحية أو فى غيرها من المسرحيات فهى سمة عامة للمسرح العربى مرتبطة بفنون الفرجة الشعبية ، لم يستطع الشرقاوى أن يتخلص منها . وإذا كان الشرقاوى ومعه باكثير قد وقعا فى مصيدة السرد فإن مسرحهما أيضا لم يتخل عن العنصر الهام من عناصر الفرجة الشعبية وهى الحكاية .

- جـ -

والحكاية تمثل العنصر الثالث من عناصر الفرجة الشعبية التى تأثر بها المسرح الشعرى . ولم تستطع مسرحية « إخناتون » أن تخرج عنها . فالمسرحية تحكى قصة إخناتون منذ طفولته حتى وفاته فهى أقرب إلى أن تكون سيرة إخناتون .

لقد قسمت إلى خمسة أقسام ، وأعطى النص لكل قسم منها عنوانا ، وأخذت المقدمة عنوان « المؤامرة » وقدمته تمهيدا لموقف الكهان من الطفل إخناتون وخوفهم منه ومن أمه فهم يتصورونها حية رقطاء تسعى لتقليص نفوذهم .

سادى : .....

أتسمى ملكة مصر الجميلة أفعى ؟

جابى : هى شر الأفاعى وأخطرها سما ( ص ٥ ، ٦ )

ويدخل الكهان فى حديث مفصل عن الملكة الشامية والملك امنوفيس . ويأخذ الفصل الأول عنوان « البعث » ويقدم فيه احزان إخناتون ويحكى عن زوجته التى كان يحبها وحزنه على وفاتها ثم محاولة الأم أن تستبدل بها فتاة أخرى توهمه أن الإله أعاد إليها الحياة ، ويختم الفصل بطقوس البعث وتصدح الموسيقى بلحن الصلاة وتسطع المجامر بالبخور بينما يرتل الكاهن على نغمات الموسيقى صلواته وتسبيحاته .

سبحوا اسم آتون        مجدوا ذكره
أيهـا الصـالحون        رددوا شكره ( ص ٥٥ )

وبعد أن ينتهى من صلواته يتقدم إلى الجثمان المسجى الذى هو فى الحقيقة ليس جثمانا ، وإنما هو نفرتيتى بعينها فيناديها الأمير فترد عليه فيتقدم نحوها وتستقبله فاتحة ذراعيها :

الأمير : ( يتقدم إليها ) تادو روحى

نفرتيتى : ( تفتح ذراعيها تستقبله ) زوجى أميرى :

ويبدأ الفصل الثانى وهو بعنوان « الإيمان » ـ فى مخدع نفرتيتى ويظهر إخناتون على مقعد صغير بجنب السرير ينظر تارة إلى نفرتيتى وتارة إلى السماء الصافية المرصعة بالنجوم من نافذة مفتوحة أمامه تطل على الحديقة والشموع مضاءة فى أركان الغرفة فالوقت وقت السحر ، وهو يناجى إلهه .

ويبدو من هذه المناجاة أن إخناتون قد استقر إيمانه بإله أتون ، وهو يسبح لإله ويمدحه ويثنى عليه أن منحه الحبيب وأعاد إليه نور اليقين ، ويعد إلهه بأنه سيحطم أصنام الدنيا . لقد منحه الحب والقوة ليواجه العالم .

هذا الصنم الغافى : هل يعلم أنى
سأحطم أصنام الدنيا بيديه الناعمتين
وستشرق من وجهه أنوارك فى العالمين
ربى لاتسخط علىّ إذا أسلمت فؤادى إليه
ما أعبده يارب ولكن أعبدو وجهك فيه
عادنى اطمئنانى إليك من اطمئنانى إليه
وهدانى إلى الايمان بحسنك إيمانى بجماله
كيف أثنى عليك إلهى بأى لسان ( ص ٦٣ )

وتأخذ التفصيلات القصصية فى حياة الفرعون ، فهو لاينام الليل بل يأخذ فى التهجد ثم يقترب من نفرتيتى فيقبلها ، وتقوم فيعانقها . ثم تدخل الملكة تى التى تكشف أحزانها لحب أخناتون زوجته ويتبين من حديثها أن زوجها أمنوفيس مات ، وأنها وحيدة تحاول أن تسترد ابنها من زوجته ، وتحاورها الوصيفة تى فى أحاسيسها . ويظهر بعد ذلك أن نفرتيتى حامل فى طفلها الأول . وينتهى الفصل بصيحة من الفرعون وهو فى سريره . فقد رأى رؤيا تظل مستمرة فى صحوه فهو ينظر إلى عينيها فيرى بقية الرؤيا . وتكون هذه الرؤيا نبوءة لمصر .

وينتقل الفصل الثالث والأخير إلى مدينة الأفق . وتتضح فيه المشكلات التى أصابت إخناتون من جراء عقيدته . فقد دفعته زوجته لانشاء مدينة جديدة هربا من أمه لتبدأ بداية جديدة فى علاقتها بزوجها وهى تقف بجانبه بقوة فى دعوته الجديدة . وتبرز التفصيلات الخاصة بمشاكل الفرعون والدين الجديد . فقد فقدت ممالك مصر فى سوريا ، وبدأ الحيثيون والآشوريون يهاجمونها . وظهرت مؤامرات الكهان وأصبح الأمر فوضى . وأخذ كثير من رجالات إخناتون يهربون منه لينضموا الى الكهان ، حتى الجند تركوه ولم يبق معه سوى زوجته وقائده المخلص حور محب .

والفصل الخامس يعنون « بالاحتضار » ويرى فيه إخناتون فى غرفته فى قصره وعلى سرير مرضه ، ويظهر فى الفصل نفرتيتى وتاى وسمنقارا زوج ابنته الذى يشعر بأنه أخطأ فى تزويجها له كما يظهر أبى من رجالاته المخلصين وقائده حور محب . لقد اشتركت الأحداث حوله والعلة فى إنهاكه ويبدأ فى الشك فيما أمن به ، فهو لم يحقق شيئا ، لينتهى الفصل بعودة الإيمان له ، ولكنه يتغير فلابد أن يصحب الإيمان سيف يدافع عنه . ويموت الفرعون بعد أن تكون المسرحية قد قصت كل مايخصه ويخص حياته وعالمه . ومع أن المسرحية تعبر عن مأساة إخناتون فإنها لم تتكثف لتصبح تراجيديا ، وإنما أصبحت حكاية ممسرحة ، هذا بالإضافة إلى كثير من التزايدات فى وصف العواقب والأحاسيس ، وكذلك القصائد

الطويلة التى دخلت النص فرهلته وكان يمكن أن يستغنى عن بعضها .

ولايمكن إغفال الحكاية فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى ، غير أنه من الواضح أن الحكاية الفرعية التى تحكيها الشخصية قد اختفت إلا فى مسرحية « وطنى عكا » فحازم يحكى لكاتب أوربى قصة الملك الذى ضحك ، وفيها يروى بسهولة وسلاسة عن ملك شديد الفطنة كان يطرب من نكت الحكماء ، ويعفو عن قول السفهاء ويوزع كل عطاء بالحكمة ، ومن يعترض عليه يثاب بضعف عطاء المتملق ، لاحظ يوما أن الشعب قد ابتعد عنه وبحث عن السبب ، فعرف أن مكانته قد هانت عند الشعب ، وفكر أن يتملق الشعب فتزوج بنت البستانى ، فلم يعجب ذلك الشعب ، فتزوج بنت الحوذى ، فقالوا رجل متقلب جرب كل الأساليب لترضية الناس فلم يفلح ، فضاق وهاجمه أرق ملكى حتى أوشك أن يتلف ، وقام ليبحث عن سلوى تنقذه من أظفار الخوف فدعا جميع الحكماء والسفهاء ، وأعطى كلا منهم سيفا وأعلن عن مكافأة لمن يبقى منهم حيا ، نصف ملكه ، فقامت المذبحة ورأى الملك رءوس رعاياه تسقط ، واصطدم برأس حكيم مترد ورأس سفيه متمرد ،

فضحك الملك وسرى عنه .

كان حازم يرد بهذه القصة على الكاتب الأوربى وهو يضحك .

وإذا كانت هذه الحكاية قد أقحمت فى النص فإن مسرحيات الشرقاوى جميعا تدخل فى إطار الحكاية .

ولقد تطورت الحكاية فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى إذ اتجهت إلى السيرة ، أى أنها امتدت امتدادا كبيرا . وهذا ما أدى بمسرحياته جميعا إلى أن تتضخم فهى قد أصبحت محاولة لمسرحة سيرة ، ومع أن هذه المسرحيات تنقسم الى قسمين : القسم الأول عصرى ، يتعامل مع الخدث فى العصر الحديث كما فى مسرحية جميلة ، ووطنى عكا ، وعرابى زعيم الفلاحين ، والقسم الثانى يتعامل مع التراث فى شكله التاريخى أو فى روحه مثل مسرحية « الحسين ثائرا » و « الحسين شهيدا » و « صلاح الدين النسر الأحمر » و « الفتى مهران » فإن جميع هذه المسرحيات ذات الحس الحديث أو التراثى تتجه إلى السيرة الشعبية فى بنيتها ، فمسرحية « مأساة جميلة » تحكى سيرة الحرب الجزائرية وبطلها جاسم وجميلة . ومسرحية « وطنى عكا » تحكى سيرة المجاهدين الفلسطينيين فى مواجهة الاستعمار الصهيونى بعد حرب ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ وإن كانت تقدم لوحات تسجيلية عن حياة الفلسطينيين فى الأراضى المحتلة ، فهى بذلك تقترب من مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » التى اعتمدت على البطل وتقديم سيرة حياته النضالية . أما المسرحيات التى اتصلت بالتراث فقد اتصلت اتصالا وثيقا بالسيرة ، فالحسين ثائرا والحسين شهيدا هما امتداد لسيرة بطل واحد هو الحسين ، ومسرحية صلاح الدين النسر الأحمر التى

تتكون من جزئين هما النسر والغربان والنسر وقلب الأسد هى سيرة البطل صلاح الدين ، أما الفتى مهران فهى سيرة استمدت روح البطولة من بطل السيرة الشعبى ، فهى تحكى سيرة البطل مستمدة الجو والحركة من بطل السيرة الشعبية ، مسرحياته جميعا تتحدث عن بطل تقوم الجماعة به ، ولا حياة بدونه ، والجماعة نفسها تعرف ذلك وتحرص عليه ، ولافرق فى ذلك بين المسرحيات المستمدة من التراث أو من المسرحيات المستمدة من الواقع الحديث .

وتقدم مسرحية الفتى مهران صورة مجسدة عن البطل بشكل واضح ، فالفتى مهران قائد الجماعة وبطلها ، تتغنى بشعره وتأتمر بأمره ، فهاشم الذى ذهب إلى السند للحرب مع السلطان يظهر لزوجته وكأنها تحلم ليقول لها إنه لن يعود ، وإن عليها أن تملأ الدنيا غناء بأناشيد زعيمه . وهو فى هذه الأشعار يحيا . ( ص ٨٠ ) ولايقعد البطل مهران شىء عن أن يؤدى دوره البطولى للجماعة ، حتى والسل يأكل صدره ، فهو يشعر أنه حين يشهر سيفه فى صراع الحق والباطل ، فإن فى الأصلاب منه ألف جن ، إن شيئا لايقعده حتى لو بصق دماء ( ص ١٥٥ ) ويقف منه حاسده وعدوه موقف الرفض ، ومع ذلك فهو يعرف رأى الجماعة فيه . فهى تراه فوق العيوب والذنوب لايخطىء أبدا ، إنه الشىء الضرورى لهم وماعداه فضل ونفاية ( ص ١٥١ ) . وحين يتهم مهران فى سلمى زوجة صديقه وتلميذه هاشم يرد أسامة على التهم بأن مهران معصوم ، فهو الذى يحمل فى أعماقه أزهى تقاليد الفتوة

( ص ٣٣ ) ويرفض الفلاحون أن يقتنعوا بأنه سقط فهم يصرخون كل شيء ساقط إن كان مهران سقط . ( ص ١٧٥ ) فللبطل تاريخه مع الجماعة ، فله فضل عليهم ، لقد غامر بحياته حتى الموت ، وكم كابد حتى يأتى بالقمح فى وقت لم يكن لديهم فيه كيل شعير ، وحين يبلغ الفلاح صابرا التهمة التى ألصقت بمهران يتحدث بتأكيد « إن الفتى مهران معصوم فمن ذا شوهه » ص ٢٠٥ .

ولقد أخذت مسرحية الفتى مهران تمسرح تاريخ بطل فى مواجهة أعدائه ، وتنقل تفصيلات حياته وحياة المحيطين به بدقة تجعل المسرحية تفقد التركيز . فالنص لم يتخذ لحظة من لحظات البطل ليبنى عليها بناءه المسرحى ، وإنما اتخذ حياة البطل كلها موضوعا له .

وإذا كانت شخصية مهران خارجة من ذهن عبدالرحمن الشرقاوى ليبنى عليها مسرحية تقدم حياة البطل المخلِّص ، فإنه فى مسرحيتى الحسين ثائرا والحسين شهيدا استمد شخصية تاريخية من تراث الجماعة ، وحياتية من رؤية الجماعة لها ، فهى تمثل بالنسبة للجماعة واقعا يتغنون به ، وكثيرا ماتتحول هذه الشخصية إلى العقيدة المعيشة ، فبطولة الحسين جزء من إيمان كثير من الجماعة العربية ، فهو رجل المبادىء الذى ضرب المثل الاعلى للدفاع عنها حتى الشهادة فتصبح مبايعة البطل تقربا إلى الله وتكفيرا عن الذنوب :

سعيد :..... فقد أقسم الناس ألا يصلوا بغير الحسين .

ابن جعفر : بغير الحسين ولكنكم قد خذلتم أخاه

سعيد ( مقاطعا ) : فنحن نكفر عن ذنبنا ونندم على كل ماكان منا

ونحن نبايعة توبة إلى الله .. فالله فى التائبين
( ثار الله ص ٧٤ )

لقد وضحت المسرحية الموقف الدينى لأنصار الحسين منه كبطل مرتبط بعقيدتهم مؤد لخلاصهم .

فهو الامام الذى لايخفى على الناس النصح ولايكذبهم « إن أولى الناس بإمام الحق أن يخلص فى النصح لصحبه . هكذا يتبعه الناس على نور اليقين » « الحسين شهيدا » ( ص ١٤ ) حتى قتلة الحسين كانوا يعرفون أنه البطل وأنه على حق وأنهم على باطل فالعريف يخاف أن ينظر إلى عينيه وهو يموت ، وحين يسأله عمر بن سعد أمير جيش الكوفة أن يأتى برأسه له ماشاء من المال يرد عليه بقوله « ما انتفاعى بعد هذا بكنوز العالمين ؟! » ( ص ١١١ ) . ويذكر العريف « أن فى عينيه نورا هائلا يصعق من ينظر له » فيرد عليه زيد يؤكد ذلك : « نظرات فاض منها من جلال الله .. مايجفل منه عارفوه .. نظرات كشعاع الحق » .

يتحول الحسين وهو ملقى على الأرض جريحا ينزف فى الرمق الأخير إلى قوة أكبر من قوة أعدائه ، فالقائد نفسه خائف وجل ممزق يشعر بالألم وبالندم لما صنع .

عمر : ( منهارا فجأة ) ياللشقاء فما احتيالى حين يأمرنى يزيد

هوذا كتاب منه يأمرنى بقتل بنى على أجمعين ..

ياللحسين .. ويا لآلامى ! .. ووا ندمى العظيم

إنى امرت بأن أعود لهم به أو لا أعود . ( ص ١١٢ )

ولاتتوقف المسرحية عن تقديم التفصيلات الخاصة بالحسين وبالصراع بينه وبين بنى أمية حتى بعد وفاته .

فإن خيال الحسين يظهر ليزيد فى نفس البرية التى استشهد فيها الحسين ليعلن له : « إن مثلى لايموت .. رب ماض .. لايفوت » ( ص ١٤٦ ) فالبطل باق مستمر لاينتهى .

ومن هنا لم يتوقف الشرقاوى عن تقديم صورة البطل ، فانتقل إلى شخصية صلاح الدين لتكون موضوعا لمسرحيتين من مسرحياته « النسر والغربان » و « النسر وقلب الأسد » وتتحدث عنه كوكب لاعبة خيال الظل وبنت من بنات الشعب بأنه محارب يخوض حرب التحرير الكبرى يعيش على صهوات الخيل صباح مساء ( ص ٩٧ ) . وتذكر فى موقف آخر صلاح الدين فى حديثها لمحمود بأنه السلطان المرتجى الذى مضى ليطهر أرض البلاد من الغاصبين ، والمسرحية تستخدم تفصيلات عن حياة صلاح الدين وحياة الجماعة مغيرة فى الموقف الواضح من البطولة فى مسرحيتى الحسين ثائرا والحسين شهيدا للحديث عن أزمة البطل والجماعة فى مواجهة الأعداء .

ولاتتغير صورة البطل فى المسرحيات المستمدة من الواقع الحديث ، فهو حياة الجماعة أيضا ، ولا حياة لها بدونه . أى أن المسرحية التى تعبر عن قناع يلبسه الماضى ليعكس الحاضر لاتختلف صورتها عن المسرحية التى تسقط قناع الماضى لتقدمه حيا للجمهور . ففى مسرحية « جميلة » يظهر البطل جاسر محركا للحدث وللثورة . والاستعمار يهتم كثيرا به ، فيعلن عن مكافأة كبيرة لمن يسلمه لهم . وتدخل المسرحية فى تفصيلات عديدة عن بطولته ومواجهته للاستعمار وحين قبضوا عليه فى نهاية المسرحية ، وهو يحاول إنقاذ جميلة من السجن تقول له بأسى ( ياليتهم قبضوا على كل المدينة ماعداك .. أيكون ذاك ؟! أنعيش فى الكابوس ) ( ص ٢٦٤ ) وهى بذلك ترى أن البطل هو المنقذ وأن القبض عليه قد يجعل الجزائر تعيش كابوسا ليس من السهل الصحوة منه ، وتؤكد ذلك فى أنهم دفعوا ثمنا باهظا حتى يبقى حرا يقاوم المستعمرين :

جميلة : إنا دفعنا فوق مايتخيل العقل المحدد من ثمن لتظل أنت .. إنا احتملنا فوق مايتخيل الانسان من ألم لتبقى أنت ... أنت !

لقد كانت تشعر بالأمان وهو حر طليق ، ففى حريته حلمها بأن تتحرر وبأن يقبل فى الركاب منقذا لها وحين تراه أسيرا تتأسف فقد ضاع الأمل فى حريتها : « وإذن فقد حكموا علىَّ الآن بالاعدام حقا » ص ٢٦٢ . وتبكى فى انهيار لضياع الحلم .

وإذا كان جاسر البطل المنقذ فالجماهير فى مصر ترى عرابى فى مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » البطل الموحد لهم ، الذى لاقائد غيره والذى أصبح به الشعب واحدا ومتحدا :

المجموعة : فاجتمعنا خلفه وعدونا واحدا
لم نشعر بالغربة فى أرض الوطن
وتحدينا به غدر الزمن
وإذا بالكل فى الواحد .. حلم السلف الأول قد صار حقيقة
فدعاه الناس فى كل قراهم واحدا
إنه الواحد لاقائد غيره
فجميع الشعب قد أصبح فى شخص عرابى واحدا .. واحدا متحدا . ( ص ٦ )

وتأخذ المسرحية فى تقديم تفصيلات خاصة بعرابى لتثبت له البطولة . ولم تخرج مسرحية « وطنى عكا » عن هذا إلا أنها لم تقف عند الواحد ، وإنما وقفت مع البطل جماعة ، ماجد ومقبل وحازم ورشيد . وهى تدخل فى تفصيلات طويلة توضح شكل السيرة أكثر مما توضح شكل التركيز المسرحى . وأنا هنا لا أستخدم كلمة الملحمى ، فالسيرة شىء والملحمة شىء آخر كما أن هذا المسرح لايرتبط بأى صورة من صوره بالمسرح الملحمى البريختى . إن هذا المسرح مسرح مصرى ارتبط بتراث الجماعة وواقعها . وحتى النهايات كانت

نهايات لبطل من أبطال السير . جاسم يقبض عليه . ولكن الأمل فى الحرية لايموت ومازال بطلا وهو فى أسره ، وهو يغنى مع جميلة فى النهاية بالسلام للانسان فى كل مكان . وتنتهى « وطنى عكا » بالانفجار الذى يقتل الأعداء وبالفرحة فى تحقيق العدل والأمل أن يتحرك ضمير العالم وليكن الصبر الطريق حتى ينهزم الخصم .

أم رشيد : اضرب صرح الظلم الجاثم

أبو حمدان : بدد هذا الليل الداجى .. اضرب .. اضرب

ليلى : ارفع رأسك باسم العدل .. اضرب .. اضرب

ام رشيد : قم واضرب ليتحرك معك ضمير العالم .. اضرب .. اضرب

أبوحمدان : فلنتخذ الأسوة من عنترة العبسى اكتم ألمك واصبر حتى يصرخ خصمك .. واضرب .. اضرب .

فالبطولة مستمرة لاتتوقف . وعرابى فى نهاية مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » يعود وحيدا من النفى يواجهه الأصدقاء والأعداء ويظل صامدا ، فهو يعرف أن التاريخ سيقول عنه كلمته ، فهو بطل واثق من أن الغد معه ، وقائد الجوقة يتحدث عنه منصفا إياه :

أيها الفتية ماضيعنا
إنه قد ضاع فى سوق البغايا واللصوص
هو من لم يتعامل قط إلا بالأمانة

غاله فى يوم نحس مستمر
غائل الختل وشيطان الخيانة ( ص ٢٢٧ )

وفى مسرحية « الفتى مهران » تنتهى سيرته بطعنة من الظهر ، ولكن القتل لايعنى النهاية فهو مازال بطلا يعلن أنه لم يمت ، وأنه مازال كما كان ، ويطلب من رجاله أن يذهبوا لتحرير الرجال من السجون وتأمين الحدود ضد قطعان التتار . وأن الزمان الحلو سيأتى إنه يبصره عبر الأفق والغد الوردى قادما يختال فى سرى الشفق وتعلن سلمى أنها ستغنى أغنياته فالأمل مازال حيا لم يغب بطعنة فى الظهر .

والبطل لم يمت فى « الحسين شهيدا » فهو مازال يظهر للطغاة يخوفهم فخيال الحسين يظهر ليعذب قاتليه وكما عطش الحسين يزيد فى البرية وينادى يامن لظامىء كأسا بعرشه ! وتمتد الثورة فى الرجال ولتصبح ذكرى ثأر الحسين ثورة ممتدة .

وتنتهى مسرحية صلاح الدين فى جزئها الاول « النسر والغربان » بالأمل فى أن يشيع الحب فى الدنيا لتليق بالإنسان ، فهذا حلم البطل المخلص ، وينتهى الجزء الثانى بقرار صلاح الدين أن يعود للبلد الأمين لكى يصون طهارته حيث الحياة وكل مافيها سيصلح بعد حين .

لقد كان البطل السيرى هو الشخصية الأساسية التى صنعت الأحداث فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى ومسرحية إخناتون لباكثير . وهذا ما أدى إلى أن تصبح هذه المسرحيات مسرحة لسير ، ولم تستطع أن تقف عند حدود

المأساة لتصنع تراجيديا . لقد تشكلت من خلال فنون الفرجة الشعبية وارتبطت بها ، فلم تستطع أن تخرج بعيدا عنها ، حتى ونحن نعلم أن باكثير دارس للمسرح الغربى والشرقاوى يعرفه كذلك ويذكر فى مسرحه أسماء أبطال شيكسبير وجملا من مسرحياته ، إلا أن الاطار التراثى للفرجة حكم القدرة على كتابة المسرح وشكلها بشكل مغاير للشكل الغربى بما يمكن أن يصبح معه هذا المسرح صورة لمسرح معبر عن واقع الأمة التى قدم لها هذا المسرح . وكان أهم عنصر من عناصر التأثير عليه هى السيرة الشعبية التى جعلته يرتبط بمسرحة السيرة واستخدام شخصية البطل كما قدمتها السير الشعبية وإن أضيف إليها من الواقع الكثير ، فلقد كانت هناك وظيفة محددة تدفع للكتابة وللتغيير فى حركة البطل ، لذا فمن الضرورى دراسة هذه الوظيفة لأنها ساهمت فى تشكيل بنية النص المسرحى بالصورة التى رأيناها .

★ ★ ★

## الوظيفة

لقد تغيرت الوظيفة تماما عند باكثير والشرقاوى عما كانت عليه عند شوقى وعزيز أباظة . فلم تعد الوظيفة الأخلاقية هى الرسالة التى يضمنها الشاعر المسرحى عمله ، وإنما اتسعت الحلقة لتدخل دائرة الأيديولوجيا . وإن اختلف موقف الشاعرين منها .

فمسرحية إخناتون لعلى أحمد باكثير تتناول الدين كقضية ايديولوجية وليس كقضية أخلاقية . فهو فى جميع مسرحياته يتغيا الحس الاسلامى ويدعو له . وفى هذه المسرحية تتسع رؤيته للإسلام فلا يتوقف عند الموقف الاسلامى الأخلاقى له ، وإنما يتعداه إلى الرؤية الأيديولوجية . فإخناتون يدعو لدين جديد يقوم على الحب يحلم فيه إخناتون بيوم يسود فيه السلام بين الناس ، فلا يبغى المصرى على السورى ولايزهى المصرى على النوبى ، وتلغى الحرب الزبون ويصبح الناس جميعا وهم إخوة أمنون ( ص ١٢٦ ) ، وهو يرفض رأى قائده حور محب فى أن يستخدم السيف فى الخارجين على ملكه ، فقد كان رأيه أن يذهب ليؤدب الطغاة فى سوريا ويمنع عنها الحيثيين ، ثم يرسل بعدها الرسل ليبثوا تعاليم إخناتون ليدخل الناس فى دين الله أفوجا ، فيرفض إخناتون ذلك إذ لا إكراه فى الدين ، وليكن نشر الدين بالحجة والبرهان .

اخناتون : ليس فى دين الرب إكراه ياحور محب

حور محب : بالحجة والبرهان

اخناتون : أجل بالحجة والبرهان . ( ص ١٣٠ )

يؤمن إخناتون بأن إلهه دعاه إلى السلم والحب حتى يرى الناس بينهم فرعون أخا وسلطانا يعف عن الحرب والبغى والعدوان ويدعو إلى السلم والحب والاحسان ( ص ١٣٢ ) .

وإخناتون يقاوم رجال الدين المدعين الذين يحبسون

الأموال لهم ، فيصادرها ليجعلها للعبادة ، فهى حرام لغير الرب الحق آتون . ويقاوم الكهان ورغباتهم ودعاواهم من أمثال أمون ورع وفتاح وتلك الآلهة الأخرى . إن هى الا أسماء سموها هم وآباؤهم إنه يحلم بتحقيق عصر يكون الناس فيه سواء .

ويقاوم إخناتون فى الداخل والخارج ، فالكهان فى الداخل يؤلبون الناس عليه ، حتى تحدث فوضى فى البلد فلا ضرائب تدفع ولاجند يبقون فى معسكراتهم . وفى الخارج الثورة فى سوريا والأعداء من حيثيين وأشوريين يتحرشون بالمملكة . ولما تكاثر الأعداء أخذ يشك فى إلهه . لقد كان إخناتون يريد العالم أن يكون له كما هو ، وأن يضيف إليه تعاليمه فى الحب والسلام ففشل ونجح قائده . لقد كان إخناتون فى المسرحية يحمل تعاليم لاتصلح لسلام العالم ، وفى الوجه المقابل كان قائده يؤمن بالسلام المدعم بالقوة .

لقد كان حور محب الممثل للأيديولوجية الاسلامية فى تحقيق السلام القائم على الحماية ، فلا سلام للضعيف فى مواجهة مثالية إخناتون المطلقة التى لاتحمى ضعيفا ولاتنصر صاحب حق . وحين يقنط إخناتون يكون الأمل والخلاص عند حور محب .

فإخناتون يغضب غضبا ذاتيا على إلهه الذى لم يقف معه ويعلن تخليه عن مبادئه وأنه يسل السيف ويأمر بالقتال ، وبأن يذبح كهان أمون ومن ناصرهم ، فهم لم يعودوا فى نظره أعداء

الرب آتون وإنما أعداءه الشخصيين . وحين يحادثه حور محب بأنه فى خدمة مولاه العائش فى الحق ، الناشر دين الحب ودين السلام ، يرد عليه إخناتون بأن لاحب ولاسلام ، ولكن حور محب الذى رأى سيده يعطيه الأمر بالقتال يرى أن ذلك « اليوم يوم الحب ويوم السلام » ( ص ١٧٣ ) . والمسرحية وهى تحاول أن تحقق رسالة إسلامية بتقديمها للأيديولوجية الاسلامية ورؤيتها للسلام القائم على الدفاع عنه وحمايته بالقوة لاتتوقف عند ذلك . فهى تتنبأ بحكم الاسلام فى مصر وإن تنبأت أيضا بحكم المسيحية لها . وتجعل من إخناتون ناصرا لدعوة محمد عليه الصلاة والسلام . فهو يرى فى نومه ـ رؤيا تستمر فى يقظته ـ كأن رجلين أحدهما يحمل الفجر والآخر يحمل الشمس فى يمناه وهو يصرخ ياحامل الشمس لاتتركنى امكث عندى أوخذنى معك ، ثم يمسك ذقن نفرتيتى وينظر إلى عينيها فتتسع وتتسع حتى كأن الكون الواسع والزمن اللانهائى داخل عينيها ، فيرى الرجلين بوضوح ومن الصورة التى يصفهما بها يتضح أنهما المسيح عليه السلام ومحمد صلى الله عليه وسلم .

يصف الصورة التى يراها للمسيح وهى صورة مرتبطة بالرؤية المسيحية له : جميل الوجه .. شديد الأدمة تقطر جمته كالخارج من ديماس يحمل فى يمناه الفجر ، وهذه مصر تضىء بنوره ! فيصرخ « اغمرنى يانور .. فض يانور على قلبى » ( ص ٩٩ ) . أما صورة الرسول المسلم فهى أيضا من الصور المعروفة والمرتبطة بالرؤية الاسلامية له . فهو يراه

بهى الطلعة أبيض .. مستقيما بالحمرة أدعج فى عينيه بريق ... واسع المنكبين قوى الذراعين يحمل فى يمناه الشمس .. وهذى مصر تموج بأنوارها ، وتفيض رويدا رويدا على الكون من أقصاه إلى أقصاه » ويناديه إخناتون يطلب من النور أن يقبل ولايدبر عنه ، فهو يشعر أن هناك فراغا قائما بينهما ، فيطلب من النور أن ينساب فى عروقه ويروى عظامه ويغمره ويدعه يذب فى لهيبه . ويضمحل خيال الرجلين من عينى نفرتيتى ، ويغيب ، وشعور إخناتون فياض بحبهما ، فيشعر أنه وإياها يسعيان فى ذات الرب الواحد الأحد ويختم اللحظة بختام الفصل الثانى :

ستضىء بنورهما مصر وافرحى عيشى
يامصــر وفيضى هـدى وضياء على العالمين !؟

وبعد أن تحدث له الأحداث فى الفصلين الثالث والرابع ويفقد إيمانه يتذكر الرؤيا فيستعيدها لتدعم ايمانه بأن السلام والحب لايتحققان إلا بالدفاع عنهما : فالرب قد أنزل صاعقة أحرقت البستان ، وهو يعلم أن الله ينزل الغيث منهلا ليطفىء به النيران ، فالحب والسلام لايكونان دون دفاع عنهما . فلقد فهم الآن لماذا كان أخوه حامل الشمس يحمل سيفا ، إنه الآن يعود إلى حور محب متمنيا لو أنه أصغى إليه أى لو أنه آمن بالسلام القائم على القوة لا الضعف :
الآن فهمت لماذا كان أخى

« حامل الشمس » يحمل فى يسراه سيفا
إن رحمتك العظمى رحمة الجراح الذى
يبتر العضو كى ينقذ الجسم من قرحة ساعية
حكمة غابت عنى فانهار لها صرح أعمالى
( يلتفت الى حور محب )
كم ذكرتنى ياصاح بها .. ليتنى أصغيت إليك ( ص ١٧٧ - ١٧٨ )

......

ولقد تغيرت هذه الأيديولوجية تماما عند عبدالرحمن الشرقاوى ، فهو مشغول بهموم أخرى كان همه الأكبر هو قضية التحرر الوطنى ومقاومة الاستعمار ففى مسرحيته « جميلة » يندد بالاستعمار الفرنسى وقسوته ويمجد الشهادة فى سبيل المعركة ويغنى لمناضليها تقول جميلة :

فى مثل سنى يسقط الآلاف من شهدائنا
وعلى الشفاه من الدم المسفوك رن هتافهم ... تحيا الجزائر ( ص ٧٠ )

ولقد امتد هذا الحس ليشمل مسرحية « وطنى عكا » فهى أيضا تمثل دعوة للتحرر من الاستعمار الصهيونى . ويعلن مقبل أن « نبات الثورة لايستحصد إن لم يسق دم الشهداء »

ويصبح حلم جاسم فى العودة إلى عكا هى كل مايريد فى هذا الوجود :

إنى أرى راياتنا تخفق فى الأفق البعيد
وهناك يبتسم الشراع وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض الشراع
هنا نحن ياوطنى نعود إليك من تيه الضياع
وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جديد
بنضارة الزمن السعيد ( ص ١٩١ )

وتنتقل مسرحية صلاح الدين إلى الماضى لا لأن الماضى هو الهدف ، ولكن لأنه يصبح قناعا يتمثل فيه الحاضر . فالمسرح يعكس واقع الجماعة . ويتحرك فى دائرة إصلاحها . فليس فى الواقع صلاح الدين ولكن هناك الحلم فى صلاح الدين ، ومن هنا كان مسرح الشرقاوى يتجه إلى البطل والبطل الايجابى الصارخ فى بطولته الذى يقدم التاريخ ولكنه يجعل أرضية التاريخ البطولة الشعبية المجسدة فى سيرة البطل الشعبى . وإذا كان الحاضر قد امتلأ بالهزائم ، فليس معنى ذلك أنها مستمرة وأنه لاخلاص ، فهناك صلاح الدين المخلص الذى يسترد بيت المقدس ، ويعلن أنه لم يخض غمار الحرب إلا كى يطهر الأرض الحزينة من حشود الغاصبين ، ولكى يسعد البلد الأمين وهو فلسطين . ويرد عليه محمود بأن البلد الأمين فى انتظاره حتى ينحى عنه غاشية الهموم ، والثكالى هناك ينتظرون الخلاص فلا شىء فى البلد الأمين سوى التطلع للخلاص » ( ص ٢٥٨ ) ويعد صلاح الدين بالعودة إليه .

والتحرر الوطنى لايتوقف عند حدود فلسطين ، فالأزمة فى مصر متجسدة فى الاستعمار ينصب شراكه لها ، وتعبر مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » عن أزمة الوطن لقد قدمت المسرحية لوحات تعبر عن البطولة كما تعبر عن خيانة الوطن . ومن هنا تحدثت مسرحيات الشرقاوى عن حرية المواطن ، فلايمكن أن يكون هناك تحرر من الاستعمار دون أن تكون هناك حرية المواطن فمسرحية « عرابى » تقدم صورة للفلاحين ، فهم يكدحون ، والصناع يشقون وتنفذ عليهم السخرة إنهم ينتجون الثروة ومع ذلك فهم يجوعون ويعرون . وعرابى يوجه لافندينا سعيد الكلمة لينقذ الفلاح والعامل . فرسول الله قد سن لنا سنة « انقدوا العامل أجره قبل أن يجف عرقه » ( ص ١٩ ) ويقسم سعيد أن يصنع مايرضاه ربه ولكن ذلك لايحدث . وتعبر مسرحية « الفتى مهران » عن معنى الوطن والمواطنة .

« وطن الانسان مايمنحه المسكن والعزة والأمن وها نحن هنا كالغرباء نحن فتيانا وفلاحين لانملك من أرض الوطن .. قيد ذراع .. نحن لانملك من هذا التراب حفنة واحدة » فالعمل لم يعد يكفى لكى يطعم من يعمل فى هذا الزمن بل على الانسان أن يدفع كى يأكل من كرامته وشرفه وكان صلاح الدين قد قرر أن يدرب الجيش ويضم إليه الفلاحين ومن يرغب من العلماء وهنا أخبره محمود بأن المظلوم المسلوب الأمن لايعرف الحرب فإن المواطن لكى يدافع عن وطنه عليه

أن يعطى العزة والعيش الموفور » فعلى الأذرع ألا تتهاوى يأسا من تطبيق العدل وألا ترتعش من الخوف لتحسن أن تمسك بالفأس وتقوى أن تنضى السيف ( ص ٥٢ ) . وهمام يصرخ مستنجدا بالوزير صلاح الدين أن يمنحه العمل فى ظل الشرف وأن يسترد أرضه وأرض أبائه :

أنا لا أطالب إلا أرض ابائى .. أرضى
( شيئا فشيئا كأنه يحلم )
قريتى .. عملى فى الأرض بالدنيا جلوس مع صحبى
تحت ضوء القمر الهادىء نحكى ونعيد ( ص ٤٨ )

ويقرر صلاح الدين أن يجعل مجلس شورى ممن يختارهم الشعب ليقام ميزان العدل ( ص ٦٧ ) . ومع أن ميزان العدل يمكن أن تحققه الجماعة فإن الحلم بالبطل المخلص الذى يقيم العدل يكمن فى أعماق الناس ، فأم صابر حين يحادثها ابنها عن الجوع والفقر والقهر وقسوة الصمت والأيام التى تقضى إلى الموت تصبره بأن غدا يأتى لنا المهدى .. فلنعمل لكى يظهر ( ص ١٠٤ ) . وهنا تكون شخصية الحسين قد اكتملت لتقدم فى مسرحيتى "الحسين ثائرا" و "الحسين شهيدا" فهو أمل الجماعة فى تقديم العدل فقد كان حلم الناس أن يصبح إماما ليقيم العدل والسلام ويحاسب الأثرياء الكانزين :

بشر : والحسين بن على عندما يغدو إماما
فسيغدو كأبيه - كأمير المؤمنين

فيقيم العدل فى الناس ويبغيه سلاما
وسيغلو فى حساب الأثرياء الكانزين ( الحسين ثائرا ص ١٣ )

وحين يتحدث عن الأثرياء الكانزين لايصبح العدل موقفا أخلاقيا بل موقفا أيديولوجيا ، ففى مسرحية صلاح الدين يسأل الاسكافى عن الثروة ويرد النساج بأنها فى أيدى الفجار ، يقرر صلاح الدين الذى يمثل القناع لا التاريخ بأن الأرض ستعود لمن يفلحها والعامل يؤجر عما يعمل لانقصان ولا استغلال وأما الأمراء النهابون ومن يثرون من السرقة والرشوة ومما يمنح من تيسيرات وهم فى مركز القوة فإن عليهم إثبات مصادر ثروتهم وإلا ردت لمن استلبت منه أو عادت للأمة ، والضرائب التى فرضت على الفقراء سيحملها الأغنياء .

والمسرحية تضع قانونا اقتصاديا جديدا لإصلاح المجتمع فسيدار عمل للمتعطلين ولن يشبع أحد وفى مصر المحروسة جائع وسيؤخذ إرث الخليفة المتوفى الذى يصل إلى آلاف الآلاف ، سيبقى للورثة مايضمن حسن معيشتهم ويقدم باقى الثروة للمحتاج وبيت المال ( ص ٦٦ ـ ٦٧ ) .

لقد قدمت المسرحية تفصيلا عمليا لما يمكن أن يقوم به الحاكم العادل . لقد كانت هذه دعوة أيديولوجية يرفعها مهران وهو يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء فمن تعاليمه أن يمنح المحتاج وهو يقول لواحد من رجالاته الحاقدين عليه وهو طه :

إنا لنعطيهم بقدر الحاجة .. لاقدر حقهم ولا استحقاقهم
هذه تعاليم الفتوة ياطه
أن تمنح المحتاج مايحتاج لاما يستحق ( ص ١٣ )

وفى الدعوة النبيلة للحق والعدل انتهى معظم إبطاله إما فى السجن أو الموت ، ففى مأساة « جميلة » انتهت جميلة وجاسم إلى السجن ، ويقتل مهران فى « الفتى مهران » ، ويموت مقبل ورشيد من أبطال المقاومة فى « وطنى عكا » ، ويستشهد الحسين فى « الحسين شهيدا » وينفى عرابى فى « عرابى زعيم الفلاحين » .

ولم ينته صلاح الدين فى مسرحية « النسر والغربان » وإنما يحتار فى معنى العدل فهو شىء نسبى وإن كانت بعض فضائلنا قد تنصب شركا يوقعنا ولايتحمل عقباها إلا نحن .. نحن فحسب دون سوانا فذاك حصاد نجنيه مما غرست أيدينا . ص ١٤٦ . ويعتدل موقف صلاح الدين فى وضوح الرؤية الذى يساعده عليه محمود فإن الله لذو الرحمة وهو المنتقم الجبار . وبهذا الضبط لمعنى الرحمة يصلح ميزان العالم فلا يتمزق شعب فى أظفار القلق الدائم .

إن التفاؤل فى مستقبل مزدهر هو السمة العامة لجميع مسرحيات الشرقاوى . فمع معظم النهايات المأساوية لأبطاله السيريين ، هناك دائما الأمل باستمرار النضال وتجدد الحياة . فأبطاله لا يرغبون فى الحرب إلا من أجل السلام والدفاع عن الوطن ، إنهم ضد المغامرات الخارجية لتحقيق

نصر لمجد زعيم أو حاكم . لقد رفض مهران ضرب السند ولكنه كان يدعو لملاقاة التتار الذين يهاجمون مصر . وهو يحلم بيوم يطلع فيه الحق ويسود دونما إهراق دم ( ٤٩ ) .

لقد تداخل الحب والمبادىء فى مسرحياته ليحقق دائما انتصار المبادىء وليقف الحب متيقظا للمبادىء يضحى به وبالحبيبة ليعيش المبدأ حيا . وحتى حين يتسيس البطل كما حدث لمهران ، فإن الحب يتحول إلى ضمير يوقظ البطل ليواجه مصيره .

لقد حولت القضايا الاجتماعية والاقتصادية وقضايا التحرر الوطنى مسرح الشرقاوى إلى مسرح سياسى ارتفعت فيه الأفكار فطغت على الشعر وجمدت الشخصيات فهى مجرد رموز تعبر عن الفكرة . حركتها صادرة من تعبيرها عن الرمز الذى يؤديه . وتزاحمت الأفكار فجعلت من الحدث تابعا ليكشفها . لقد كانت الأفكار نبيلة تعبر عن مسرحيات جليلة الفكرة وتكشف عن كاتب إنسان مخلص لما يقول ، ولكنها لم تقدم لنا مسرحا متطورا يمكن أن يقدم على خشبة المسرح مسرحيات تصلح للفرجة ، فما يصلح للفرجة الشعبية قد لا يصلح لمسرح الخشبة ، ومايصلح لان يكون حديث مفكر وخطيب قد لايصلح لمسرح الخشبة أيضا .

وستبقى مسرحيات الشرقاوى معبرة عن موقف العصر ورؤيته وعمن كتبها ونبله ولا أظن أنها ستبقى مسرحيات فرجة

إنها جزء من التاريخ الفكرى وتعبير عن حالة مسرحية غير ممتدة . فعلى المسرح الشعرى أن يعرف طريقه بعيدا عن العناصر التى تؤدى إلى إيقاف حركته وتجمده ليصبح حيا متحركا أمام الناس لا واعظا يعظ ، ينغم لهم عظاته وأفكاره . فلقد كان الحرص على أن يضمن مسرحياته كل العناصر الأيديولوجية التى كان يؤمن بها جعل الشخصية بوقا لأفكاره ، كما أصبح الحدث متحركا بهذه الأيديولوجية حركة مثقلة بالشحن الفكرى . ولقد أضعف الصراع الطبقى فى « الفتى مهران » و « صلاح الدين النسر الأحمر » و « عرابى زعيم الفلاحين » أضعف دور الشعر وقدرته على أن يصبح حوارا مسرحيا وعلت صيحة الأفكار المحشوة . وبذلك ضعف المسرح وتغلبت عليه عناصر لاتمثل طبيعة الفرجة على مسرح الخشبة وعادت مسرحيات الشرقاوى إلى أصلها : أن تكون مسرحيات شعرية للقراءة . فإنى لا أشك أن الشرقاوى لم يدخل المسرح من باب خبرته به فنا للفرجة ، وإنما من خلال خبرته به قارئا له ولايخرج على أحمد باكثير عن ذلك ، فهو دارس للمسرح دراسة جيدة . ولكن علاقته بالفرجة علاقة محدودة ، فسقط مع الشرقاوى فى هوة العمل المقروء .

## هوامش الحلقة الثالثة

١ ـ احمد على باكثير . اخناتون ونفرتيتى . القاهرة : مكتبة الخانجى سنة ١٩٤٠ .

٢ ـ المصدر نفسه .

٣ ـ المصدر نفسه

٤ ـ عبدالرحمن الشرقاوى : ماساة جميلة او ماساة جزائرية . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٢ ص ٣٥ .

٥ ـ عبدالرحمن الشرقاوى ، الفتى مهران . القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر . سنة ١٩٦٦ ص ١٢٠ .

٦ ـ عبدالرحمن الشرقاوى . الحسين ثائرا « ثار الله » . القاهرة : دار الهلال ، سنة ١٩٧١ . روايات الهلال ، العدد ٢٧٥ ص ١٠٨ .

٧ ـ عبدالرحمن الشرقاوى . احمد عرابى . القاهرة : مركز الاهرام للترجمة والنشر ، ١٩٨٥ ، ص ٨ .

٨ ـ عبدالرحمن الشرقاوى . وطنى عكا ، القاهرة : دار الشروق : سنة ١٩٧٠ . ص ٦١ .

٩ ـ عبدالرحمن الشرقاوى . الحسين شهيدا « ثار الله » دار الهلال . سنة ١٩٧١ ـ كتاب الهلال ، العدد ٢٧٦ ـ ص ٩٦ .

١٠ ـ عبدالرحمن الشرقاوى . صلاح الدين النسر الاحمر ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٦ ص ٣٣ .



## الحلقة الرابعة

# النضج

## صلاح عبد الصبور

عندما كتب صلاح عبدالصبور للمسرح الشعرى كان قد استقر شاعرا له دور رائد فى حركة الشعر الجديد . وقد أجمع نقاد الحركة الشعرية على عدة شعراء يمثلون قيادة هذا الشعر منهم بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتى وصلاح عبدالصبور . ويختلف النقاد فى ترتيبهم ، وأنا شخصيا أعده أفضل من كتب شعرا فى حركة الشعر الجديد ، منذ سنة ١٩٥٤ حتى كتابة هذه الكلمات ، ولا أستثنى من ذلك أحدا .

لقد حمل صلاح عبدالصبور مسئولية قيادة الحركة الشعرية الجديدة ، ودافعْ عنها وعن عروضها الجديد حتى أمام شاعر رائد هو السياب ، دخل معه معركة حول عروض الشعر الجديد مدافعا عن نفسه وعن رؤيته لعروض الشعر الذى يكتبه .

لم يطور صلاح عبدالصبور عروض الشعر الجديد بمفرده فى تقبله لزحافات وعلل كانت مكروهة عند القدماء ، وإنما طور القصيدة نفسها ، ولا أريد أن أدخل فى حديث خارج دائرة موضوع هذا البحث . ومايخص هذا البحث هو التطور الذى امتد به فى القصيدة الحديثة لتشمل ثلاثة عناصر هامة كانت

أهم أدوات الشاعر فى كتابته للمسرح وهى التى سهلت مهمته .

والعنصر الأول هو القصيدة الدرامية التى يختلط فيها الغناء بالقص لتتحرك فى دائرتين لتوصل رسالة القص فى إيقاع شعرى ، ظهر ذلك فى ديوانه الأول « الناس فى بلادى » وتتابع بعد ذلك فى بقية الدواوين وكانت أنضر صورة لها فى ديوانه « أحلام الفارس القديم » .

لقد كانت قصيدة « الناس فى بلادى » تركيبة مختلفة ، بين الغناء والقص لتصنع الوحدة الدرامية للقصيدة . فهى تبدأ بـ « الناس فى بلادى ، جارحون كالصقور ، غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة المطر » لينتقل بعد المقطع الغنائى إلى « عم مصطفى » الجالس عند باب القرية : وحين يزوره يجده قد مات فى عام الجوع . تتحول الحياة فى القصيدة إلى عبث ، ليتساءل الشاعر فيها عن غاية الانسان من أتعابه وغاية الحياة فحين يجىء عزريل يحمل بين أصابعه دفترا ويمد عصاه بسر حرفى « كن » بسر لفظ "كان" وفى الجحيم تدحرج روح فلان . تتحول الحياة ، دون معرفة غاية الانسان وغاية الحياة الى عبث . تزداد حدة العبث حين يكون مع الموت الجوع ، وحفيد العم مصطفى ، خليل ، يقف أمام القبر يمد زنده المفتول للسماء ، وتموج فى عينيه نظرة احتقار ، فالعام عام جوع .

وفى قصيدة « أحلام الفارس القديم » تتسع الغنائية ، لتشمل أحلام الفارس الأربعة ، فى أن يكون وحبيبته كغصنى

شجرة ترضع الشمس عروقهما ويرويهما ندى الفجر معا . أو أن يكونا بشط البحر موجتين صفتا من الرمال والمحار ، وتوجتا سبيكة من النهار والزبد ، وقد أسلمتا العنان للتيار من مهدهما للحدهما معا . أو أن يكونا نجمتين جارتين من شرفة واحدة مطلعهما وفى غيمة واحدة مضجعهما ، أو أن يكونا جناحى نورس رقيق وناعم لايبرح المضيق .

وبعد أن تنتهى الأمنية يدخل فى الحس الدرامى للقصيدة ، ليستعيد الفارس ماضيه وسقطته وأحلامه فى العودة إلى البكارة .

ويظهر هذا الحس الغنائى الدرامى فى قصيدة « مذكرات الصوفى بشر الحافى » وفيها يقتحم عالم التصوف ، فبعد أن تمرد فى « الناس فى بلادى » على الله ، يتمرد هنا على الإنسان ، فحين فقدنا الرضا بما يريد القضا لم تنزل الامطار وحين فقدنا جوهر اليقين تشوهت الأجنة فى مغاور العيون .

ويقرر بأن طبيعة الصراع بين الانسان وأخيه الانسان قائمة حول الجهل بمعنى الكلمة ، ولأنك لاتدرى معنى الألفاظ فأنت تناجزنى بالكلمة ، فاللفظ حجر واللفظ منيَّة .. فإذا ركَّبت كلاما فوق كلام من بينهما استولدت كلاما .. رأيت الدنيا مولودا بشعا ، وهنا يكون الموت أمنية ، لذا فمن الخير أن نصمت ، وهنا يدخل الحس الصوفى ليقتحم عالم بسام الدين وهو يخاطب بشرا الحافى فى حس درامى . واختلاط الغناء بالدراما لايتوقف حتى فى القصائد التى عبرت عن قص

خالص مثلما ظهر فى قصيدته شنق زهران ومذكرات الملك عجيب بن الخصيب ، وقصيدة حكاية قديمة القائمة على لحظة إنكار بولس الرسول للمسيح عليه السلام ، وهو يقارن بينه وبين يهوذا .

لقد كان الحس الدرامى فى تجربة صلاح عبدالصبور الشعرية معدا لتدريب أداته للكتابة للمسرح ، فكانت بذلك معينة له للقيام بعملية الكتابة المسرحية شعرا .

والعنصر الثانى وهو المنولوج فقد كتب صلاح عبدالصبور قصائد عديدة تعد بمفردها منولوجا ، ففى قصيدة سأقتلك فى ديوان "الناس فى بلادى" يدير هذا الحوار الصراعى فى داخله ، سأقتلك . وهذه القصيدة مواجهة مع الاستعمار فى لحظة الصراع الدامية سنة ١٩٥٦ . ومع أن اللحظة مفعمة بالحماس فإن النص تعامل معها معاملة ديالوج داخلى يقارن بين أهل بلادنا صانعى الحب ، وبين مايريده المستعمر من أن يدنس الخطى ويقتل السلام .

وقصيدة "الظل والصليب" فى ديوان "أقول لكم" تحدد الصراع الممل المؤدى للسأم الذى يمثل بداية الطريق نحو الشعور بقسوة الحياة وعبثيتها . فهذا زمان السأم ونفخ الأراجيل سأم ، حتى الجنس سأم . وحين يمتلىء الإنسان بالالم فانه لاعمق للألم ولا طعم للندم ، ويتحرك حركة كبرى فى الداخل فى مواجهة الموت ، فقد رجع من بحار الموت دون موت ، وحين جاء الموت لم يجد مايميته ، فإنسان العصر بلا

أبعاد ، بلا أماد ، بلا أمجاد ، بل ظل بلا صليب . ويتداخل الألم ليصبح قوة تتملك النص فى مونولوج معبر عن سقطة الإنسان :

هذا زمن الحق الضائع
لايعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك ! .. فتحسس رأسك

أما العنصر الثالث الذى مثل تجربة ممهدة لكتابة المسرح الشعرى فهو تعدد الأصوات فى القصيدة الواحدة . ففى قصيدة « الناس فى بلادى » هناك صوتان واضحان : صوت الشاعر ، وصوت خليل حفيد العم مصطفى . وفى « الظل والصليب » صوتان : صوت الشاعر الذى يتحدث عن السأم وصوت الملاح . وتتعدد الأصوات فى قصيدة « الملك عجيب ابن الخصيب » ، وكذلك « الصوفى بشر بن الحافى » فهناك صوت الشاعر وصوت الشيخ بسام الدين . تتعدد الأصوات فى كثير من القصائد ، وقد تكون هذه الأصوات ممثلة لصوت واحد ، ولكنها فى البناء الفنى تعبر عن صوتين ، فهى فى هذا تمثل تجربة البنية المسرحية الجديدة التى كتبها صلاح عبدالصبور .

وبالإضافة إلى هذه التجربة فإنه لايمكن إغفال تجربة الشاعر فى الكتابة الشعرية ، فلقد استطاع صلاح

عبدالصبور منذ ديوانه الثانى « أقول لكم » أن يحقق طفرة فى الجملة الشعرية خرجت بها عن الاستدعاء ، وبعدت عن تركيبة البيت بعدا تاما ، وأصبحت تمثل أداة محكمة فى بناء القصيدة الحديثة . هذه الجملة أصبحت أداة الشاعر فى بناء مسرحه . ونضج البناء الشعرى للقصيدة عند صلاح عبدالصبور هو الذى أدى بى إلى تسمية الحلقة التى يمثلها « حلقة النضج » فلقد نضج التركيب الشعرى عنده كثيرا عما كان عليه عند على أحمد باكثير وعند عبدالرحمن الشرقاوى فى مسرحياتهما الشعرية . فالنضج هنا ليس النضج المسرحى وإنما النضج فى التركيب الشعرى . إذ من الخير أن أوضح منذ البداية أن النضج المسرحى لم يتحقق بعد فى المسرح الشعرى فلازال المسرح العربى حتى كتابة صلاح عبدالصبور مسرحياته لم يدخل مرحلة النضج ، بل كان لايزال فى مرحلة التأسيس والتجريب كل حلقة من هذه الحلقات أدت دورها ونحاول هنا أن نتبين ما صنعه صلاح عبدالصبور فى مسرحياته . لقد كتب خمس مسرحيات هى « مأساة الحلاج » ( سنة ١٩٦٤ ) و « مسافر ليل » ( سنة ١٩٦٩ ) و « الأميرة تنتظر » ( ١٩٦٩ ) و « ليلى والمجنون » ( سنة ١٩٧٠ ) وبعد أن يموت الملك ( سنة ١٩٧٣ ) .

وقد تحدث كثير من الباحثين عن تأثيرات كتاب غربيين على هذه المسرحيات من أمثال بيكيت ويونيسكو وسارتر وإليوت وبريخت .

وأيا كانت هذه التأثيرات على هذه المسرحيات ، فإننا

لايمكن أن ندرس نوع هذا التأثير دون أن نعرف حدود ما أعطى الواقع المسرحى العربى لها ، إذ أن الحديث عن هذا التأثير قد يوقع فى وهم : وهو أن صلاح عبدالصبور خرج عن الواقع المسرحى العربى لتقديم واقع جديد ، وهذا لم يحدث . إن الجديد الذى أعطاه فى مسرحياته هو فى معظمه من تأثير الواقع ، والأمر الآخر الذى يحسن أن نحدده منذ البداية هو أن أى تأثير وقع فيه مسرح صلاح عبدالصبور كان ناجما عن قراءته للمسرح ، ولهؤلاء الكتاب ، وليس من خلال معايشة لحرفية المسرح كما أدتها الفرق الغربية فى بلادها ، فهو قد شاهد يونيسكو وشكسبير وسارتر وغيرهم من كتاب المسرح فى مصر تقدم أعمالهم من خلال حرفيين مصريين يفسرون النص ليلائم جمهور المسرح المصرى ، ولقد أعفانا صلاح عبدالصبور عن البحث فى هذا ، فهو يقول فى رسالة بعث بها إلى عصام البهى : "وقد دخلت إلى المسرح عن طريق القراءة والثقافة بينما يدخل الكاتب الأوربى عن طريق المسرح" ذاته ، وفى صبانا لم اشهد تجربة مسرحية إلا مسرح المدارس وزيارة لبعض الفرق العابرة ، ولكنى عرفت المسرح عن طريق شكسبير فى الانجليزية وتوفيق الحكيم فى العربية"[1].

والسؤال الذى يطرح الآن وقد نضجت اداة الشاعر صلاح عبدالصبور وقدم للتراث المسرحى أعماله الخمسة : هل استطاعت هذه المسرحيات أن تتجاوز مسرحيات شوقى الشعرية ؟ والإجابة على هذا السؤال فى غاية الصعوبة . لقد

حدث تطور فى المسرح عموما عما كان عليه المسرح عند شوقي . برزت أعمال مسرحية كان لها قيمتها فى ميدان الحركة المسرحية ، وقدمت تجارب جديدة لايمكن إغفالها ، وبالتأكيد فإن هذه التجارب قد صب بعضها فى مسرحيات صلاح عبدالصبور . ومع ذلك فإن كثيرا مما كان عيبا فى مسرح شوقى مازال موجودا فى مسرحنا الآن . لذا فإن رؤية مسرح صلاح عبد الصبور فى دائرة الشعر المسرحى أمر ضرورى ليعرف الإنجاز الذى حققه مسرحه ، إن كان هناك إنجاز فقد يساعد ذلك على رؤية مسرح صلاح عبدالصبور من حيث هو وحدة لنرى بنيته الفنية فقد يوضح ذلك مكان مسرحه الصحيح فى دائرة حركة المسرح الشعرى . إنه بالتأكيد صاحب حلقة متميزة بادائها الشعرى ، ولكن ماهى صورة هذه الحلقة فى البناء المسرحى ، ولنبدأ بالمقولة التي تحدثت عن مأساة الحلاج وليلي والمجنون بصفتهما مسرحيتين تراجيديتين تعبران عن مأساة البطل الحديث[٢].

### التراجيديا ؟

يتضح من اسم المسرحية « مأساة الحلاج » أن الشاعر قصد بها فعلا أن تكون تراجيديا ، فكلمة « مأساة » هى الترجمة العربية فى المسرح لكلمة « تراجيديا » .

لقد بدأت المسرحية فى منظرها الأول بمشهد النهاية فى ساحة بغداد : جذع شجرة فى الجانب الأيمن من المشهد معلق عليها شيخ عجوز ويظهر تاجر وواعظ وفلاح وجوقة مكونة

من مجموعة من الصوفية تبكى الحلاج وتعلن أنها قتلته بالكلمات ـ وأنهم أحبوا كلماته فتركوه يموت لتبقى الكلمات .

المجموعة : أحببنا كلماته
أكثر مما أحببناه
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات .

التاجر : من أنتم

المجموعة : أصحاب طريق مثله .

ومنذ البداية يسلب من المسرحية حسها التراجيدى ، فالمأساة ليست أزمة فى البطل ، فهو يموت لتبقى الكلمات . هذا التجريد وجعل الكلمة أساس الأزمة يخرج المسرحية عن دائرة التراجيديا ، فالحلاج ليس بطلا مأزوما يسقط السقطة التى لايعرفها ، أو إن عرفها لايتصور أن تؤدى به إلى السقوط ، فهو بطل يملك اليقين المطلق كما تراه المجموعة . وتنتقل الأحداث فى المنظر الثانى إلى بداية الأزمة بين الحلاج وصديقه الشبلى ، ويتضح منذ البداية أن البطل فى المسرحية ليس من أهل الدنيا ، وأنه من أهل العرفان ، وأن الحياة سجنه ، فالشمس المحبوسة فى ثنيات الأيام توقظه من سبحات الوجد ، فتعيده إلى الحبس المظلم ، ويحدث صراع بينه وبين الشبلى ، فليس من المفروض أن ينظر للشمس ولكن عليه أن يرخى أجفانه فى قلبه وينظر للنور ، وتبرز أزمة الحلاج فهو مهموم بالفقراء الجوعى مسلوبى الحرية ، تجلدهم أسواط الجلادين ، لقد استولى الشر على ملكوت الله . ويستمر الصراع اللفظى دون حركة بين الشبلى

والحلاج ، صراع بين رؤيتين فى التصور ومفهوم العلاقة بين العبد وربه :

الحلاج : ......

ياشبلى
الشر استولى فى ملكوت الله
حدثنى كيف أغض العين عن الدنيا

الشبلى : مهلا .. مهلا
بل أنت على حافة أن يظلم قلبك .

الحلاج : لا بل إنى أتنور من رأسى حتى قدمى ( ص ٢٤ )

ويحتدم الخلاف بين الشبلى والحلاج دون حدث واضح سوى هذا الخلاف الفكرى الذى يجعل الشبلى يتهم الحلاج بأنه يملأ نفسه شكا ، ليبدأ الفعل حين يدخل إبراهيم عليهما ليخبره بأنه قد عرف من القاضى ابن سريج أن ولاة الأمر يظنون به السوء ، لأنه أرسل رسائل سرية لبعض الرجال من وجوه الأمة ممن يطمح فى السلطة ممن رأهم الحلاج أصحاب سيرة طيبة يمكن أن يعطوا الناس حقوقهم ، فيسأله إبراهيم أن يهرب لخراسان ، فيرفض لأنه يشعر أن أصحابه كثر ، ولكن ابراهيم يخبره أنه ليس له أصحاب سواه والشبلى ، فيرد عليهم بأن أصحابه أكثر من ذلك . إنهم أيات القرآن وأحرفه والشهداء الموعودون والصوفية وألاف المظلومين المنكسرين . يبدو وكأن الحلاج يمكن أن يقيم ثورة من أجل

العدل والحق ، فهو يعلن أنه ينزل للناس ويحدثهم عن ربه ، ويقول إن الله قوى ، فليكونوا مثله ، والله فعول فليكونوا مثله ، والله عزيز فليكونوا مثله ، وحين يرفض موقفه الشبلى لأن الحلاج فى رأيه صوفى قد أحرم بخرقة الصوفى ، يثور الحلاج عليه وعلى الخرقة فيخلعها حتى لاتصبح شارة ذل ومهانة :

الشبلى : خفف من غلوائك ياشيخ .
فلقد احرمت بثوب الصوفى عن الناس

الحلاج : تعنى هذى الخرقة
إن كانت قيدا فى أطرافى
يلقينى فى بيتى جنب الجدران الصماء
حتى لايسمع أحبابى كلماتى
فأنا أجفوها ياشيخ
إن كانت شارة ذل ومهانة
رمزا يفضح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها أخلعها ياشيخ
إن كانت سترا منسوجا ، من إنيتنا
كى يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها أخلعها ياشيخ
يارب اشهد
هذا ثوبك
وثوب عبوديتنا لك
وأنا أجفوه .. أخلعه فى مرضاتك

يارب إشهد .. يارب اشهد ( ص ٤٨٨ ـ ٤٨٩ )

ويكون ذلك قمة الفعل للشخصية ، وهو هنا فعل لبطل تراجيدى حقيقى إلا أن الحدث بعد ذلك لم يستمر متصاعدا ليكشف عن فعله التراجيدى ، فهو فى المنظر الثالث يقف ليجمع الناس حوله ، ولكن الحوار الذى يدور لايعدو أن يكون حول الله فإن جفاءه لنا هو المسبب للشرور . الحلاج لم يدع إلى ثورة لقد ظهر بشكل الواعظ الناصح ، وحين يتقدم منه شرطى ليجادله ويعلن أن مايقوله لغو أجوف ، وأن عليه أن يحمى الدين من كفره ، ويسأله إن كان قد أقر بجرمه يرد سريعا بأن هذا حق ، فقد أجرم فى حق الله إذ أفشى السر ، وبهذا الموقف تبتعد شخصية الحلاج عن أن تكون شخصية تراجيدية .

فهو قد قاوم أصحابه ووقف مع الناس يدعو للخير ، وحين اتهم أقر بالتهمة فكان موقفه استسلاما . الشخصية التراجيدية المعاصرة مقاومة حتى فى قلقها ، والحلاج لم يقاوم واستسلم ، قاوم زملاءه فى محاجة كلامية ورمى الخرقة واستسلم للشرطة . وهذا الاستسلام حدده بإفشاء السر . وقد فسر صلاح عبدالصبور سقطة الحلاج بأنها فى « مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله وباعثه هو الزهو بما نال ، وحين ارتكب هذه السقطة أباح الناس دمه بل وأباح الله دمه إذ أفشى سر الصحبة فسقطت مروءته أمام الله »[٣] ولقد قاد صلاح عبدالصبور بعض النقاد إلى الاقتناع بأن هذه سقطة الحلاج فداروا فى فلك قوله .

هذه قد تكون سقطة صوفى مع أصحابه فى مفهوم الصوفية . ولكنها ليست سقطة بطل تراجيدى ، إنها تصلح حكاية عن صوفى وليس تراجيديا حديثة يصبح فيها البطل مستسلما بلا مقاومة ، فقد سلم الحلاج نفسه للسلطة دون مقاومة ، وفى السجن سلم نفسه لكل من يريد أن يؤذيه ويهينه . يأتى السجان ويضرب الحلاج فلا يئن ولا يتوجع ولايرد عليه ، ويستمر السجان فى الضرب حتى يلهث وينهك فيتركه . ويجعل النص من ضرب السجان له عمقا نفسيا فيه ، فهو يتركه بعد ذلك الضرب متهاويا بجانبه ويبكى على كتفيه يسأله المغفرة .

والحلاج هنا ينخلع عن التراجيديا حين يواجه السجان بإحساس أنه جسد ميت ، فعندما يسأله أن يصرخ يرد عليه : « هل يصرخ ياولدى جسد ميت ( ص ٦٤٠ ) . وتبرز قوية سلبية الحلاج التى تخرج شخصية الحلاج عن أن تكون شخصية تراجيدية ، فالسجين الثانى الذى يقاسمه غرفة السجن يسأله لماذا لايهرب ؟ فيسأله الحلاج أيضا : لماذا يهرب ؟ فيرد عليه السجين : كى يحمل سيفا من أجل الناس فيكون رأيه أنه لايحمل سيفا ، الفعل فى هذا الفصل موضح للتناقض الذى ظهر به .

الحلاج شخصية ثورية ترفض الخرقة لأنها مظهر كذاب ، ويتقدم الناس ثم يشعر بأنه سقط لأنه أباح علاقته بالله ، هو مستسلم للشعور بالإثم . أى إثم هنا ؟ ألأنه وقف مع الناس

دون أن يقدم لهم طريقة المواجهة أم لأنه اعترف بعلاقته بربه ؟ ولماذا يشعر بهذا ؟ ألأنه دخل السجن ؟ النص لايكشف عن مبررات كافية توضح شخصية البطل فتجعلها واقفة فى سلبية عاجزة عجزا مطلقا عن الحركة ، مستسلمة لما يدور حولها ، ففى المحاكمة لايكون له دور ، وفى نهاية المحاكمة يتحدث عما صنع بأنه كان يدعو الظلمة ليمنعوا الظلم عن الناس . وإذا كان هذا رأيه فلماذا استسلم ولماذا أحس بما قدم على أنه سقطة الاعتراف بعلاقته بربه . إن الحلاج يقدم الأدلة على أنه بطل غير تراجيدى ، فهو يقول لقضاته إنه لم يكن يدعو الناس لحمل السيف لقد كان يرسل كلماته ، لعل فؤادا اطمأن من أفئدة وجوه الأمة يستعذب هذى الكلمات فيخوض بها الطرقات يرعاها إن ولى الأمر يوفق بين القدرة والفكرة ، ويزاوج بين الحكمة والفعل . والحلاج ينتظر البطل التراجيدى الذى يقوم بالفعل التراجيدى . وتنتهى المسرحية نهاية عابثة ، فالدولة تسامح الحلاج فيما نسب إليه من تحريض للعامة والغوغاء على الإفساد وتعفو عنه عفوا كليا ، لكنها تطلب من المحكمة أن تأخذ حق الله فيما أجرم فيه الحلاج . والمحكمة بدورها توجه التهمة للحلاج بأنه يدعى أن الله حل حلولا جسديا فيه ، وتطلب من العامة أن يحكموا عليه فيحكمون عليه . والدولة لم تحكم والقضاة لم يحكموا ، وإنما العامة هى التى حاكمت الحلاج . لتكون بداية المسرحية هى النهاية ، والجماعة تغنى بكلمات الحلاج التى تكشف عن رغبة الحلاج فى الموت فكان يرى أن قاتله محقق لمشيئة الرحمن .

كان يقول :
كأن من يقتلنى محقق مشيئته
ومنفذ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فانٍ
أسطورة وحكمة وفكرة
كان يقول :
إن من يقتلنى سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة ( ص ١٣ )

وشخصية تعرف مصيرها وتستسلم له وتسعى إليه دون أن يكون لديها وضوح رؤية لما تقدم عليه وتتردى فى حومة الندم دون مبرر مقنع ، لايمكن أن تكون شخصية تراجيدية .

قد تكون شخصية الحلاج شخصية مقنعة لصوفى ولكنها غير مقنعة لجمهور مسرحى . إنها فى بنيتها أقرب إلى أن تكون شخصية قصصية ممسرحة . ولم تضف الشخصيات الأخرى فى النص المسرحى إضافة تجعل من المسرحية تراجيديا ، فالشبلى صامت ساكن يلتزم بالمنهج الصوفى ، يرفض موقف صديقه الحلاج من الإعلان بالسر الصوفى ، ويفترقان على هذا الاختلاف ، وحين يسأل عن رأيه فى الحلاج يجيب إجابة رمزية غامضة ، ويقف بعدها ليعلن الندم وأنه قتل الحلاج . الشبلى هنا ليس شخصية تراجيدية .

ورفقاء السجن كذلك : إنهم موجودون فقط ليمدوا حركة

التجربة المسرحية لتلتقى مع تجربة المسيح وهو فى سجنه . لقد كان معه سجينان أنقذ أحدهما وقتل الآخر . وكان مع الحلاج سجينان فر أحدهما وبقى الآخر ، فإذا به يؤمن بالحلاج ، أما السجين الهارب فهو الذى يقود الثورة من أجل إنقاذ الحلاج فيقتل . شخصية السجين الهارب شخصية تراجيدية ، ولكنها لم تنم وقدم الحدث الذى قامت به سرداً ، فأضعف ذلك دورها المسرحى . أما موقف القاضيين ابن سريج وأبى عمرو فقد انسحب ابن سريج من المحاكمة قبل الحكم ، فكان انسحابه رافضا موقف أبى عمرو . واتجاه المحاكمة المسبق بإدانة الحلاج غير مقيد للنص ، فلو أن الانسحاب تم صراعا على الحكم لكان موقفه هنا مؤكدا للمأساة ، ولكن خروجه هدأ من حدة النص المسرحى ، فهذا الخروج نفسه أدى إلى النهاية العابثة التى دفعت بالجمهور إلى الحكم على الحلاج ، فحين يكون ذلك موقف الجماعة فإنه ليست هنا تراجيديا ولا سقطة للبطل ، وإنما سقطة للجماعة ساهمت فى إسقاط النص بعيدا عن دائرة التراجيديا ليصبح حكاية لمسرحية أو مايمكن أن نسميه تراجيديا مصرية تدخل فى نفس الإطار الذى حاوله شوقى من قبل فتبعد عن شكل التراجيديا الكلاسيكى والحديث لتأخذ صبغة مصرية فى محاولة صناعة التراجيديا .

. . . . . .

وإذا كانت هذه المسرحية تدخل ضمن هذه الدائرة وتقبل اسم تراجيديا تحت مفهوم محدد ، فإن مسرحية « ليلى والمجنون » لاتقبل هذا الوصف وإنما تندرج تحت دائرة الدراما الحديثة .

تدخل مسرحية « ليلى والمجنون » ضمن المحاولات المسرحية الحديثة التى تهدف لتحديد رؤية عن الجماعات التى تقوم بدور سرى فى مواجهة السلطة مثل « الأيدى القذرة » . غير أن هذه المسرحية تقف موقفا وسطا لا هو بالمتعاطف ولا هو بالرافض .. خلطة بينهما .

والمسرحية تتناول بعض الشباب المتحمس ، وعلى رأسهم أستاذ ، يصدرون جريدة يسارية تقاوم السلطة . تتعدد شخصياتهم فالأستاذ هو القائم على رأس العمل وأكثرهم حكمة ، وسعيد شاعر مأزوم يدخل العمل السياسى والصحفى وهو يحمل أزمته الشخصية التى تكونت لديه منذ طفولته ، فأمه تزوجت من رجل ساهم فى أزمته لقسوته مع أمه ومعه ، فلم يستطع أن يحل أزمته فى مواجهة المرأة . وحين يحب ليلى تنعكس أحاسيس الشك عليه ، فلا يستطيع أن يعيش معها لحظة سعادة ، ويتركها ثم يتبين أن زميله فى التنظيم "حسام" الذى يعمل لدى المخابرات على علاقة جسدية بليلى ، ويحاول أن يهشم رأسه بتمثال فيسقط على الأرض ويذهب الى السجن ، وحين يزوره الأستاذ وليلى تظل أسئلته لليلى هى نفس الأسئلة التى كان يوجهها من قبل . إنه الآن مشلول فى انتظار الآتى من بعده .

وكانت أزمة زياد هى أباه ، فقد كان لايتردد عن ضربه حين يقطع حديثه ، ويزداد الأب ضربا له بلكماته عند رده عليه .. إنه يعيش هاربا من صورة طفولته ، ولكنه لايستطيع ، إنها تتجسد أمامه . ليصف نفسه بأنه من أصحاب الأيدى الخشنة ، تغريه امرأة ناعمة رقيقة مرفهة . ويكشف أن زميله "حسام" يعمل للمخابرات فيجن جنونه ، فيخبر زملاءه بما سمع وماحدثه به حسام ، لقد اتهم "حسان" فى تقريره للمخابرات بأنه إرهابى ، فيغضب حسان ويذهب إلى بيت حسام ليقتص منه .

وحسان شخصية انفعالية ، فيه حدة لايتعاطف مع ذكر زياد لآلام طفولته ، إنه لا يرثى للضعف وللضعفاء ، تغثى نفسه كلمات الذلة والاستجداء بالفقر كاستجداء امرأة بالعرى . وحين يسمع أن حساما مرشد للمخابرات لايقبل هذه التهمة فى البداية ، فيطلب البرهان ، وحين يتأكد من زياد ، يذهب مباشرة إلى بيت حسام ويخرج مسدسه فيطلق رصاصة ليقتله ، فلا يصيبه ويفر حسام هاربا . ويتحول الموقف حين يأتى سعيد وتخرج ليلى من حجرة نوم حسام بقميص النوم ، إذ ينتهى الى السجن .

وليلى شخصية جذابة جميلة يحبها سعيد وهى تحاول أن تخرج سعيدا من أزمته ، لكنها لاتستطيع فى الوقت الذى يخرج فيه حسام من السجن . ونعرف من حديث سعيد وليلى أنه كان يداعبها بالكلمات . ولما لم يقدم لها حسان حبه ترتمى

فى أحضان حسام الذى كان أول رجل يغازلها .

وحسام شخصية تمثل الانتهازى ، خفيف الظل ، يصنع أى شىء ليرضى ذاته . انضم إلى الجماعة ، ثم سجن شهرين ، وخرج من السجن عميلا للمخابرات ، وعاد إلى الجماعة ليبلغ أخبارها ، ويكتب تقريرا عن نشاطها ، استطاع بكذبه أن يأخذ ليلى إلى فراشه .. لتتجمع أزمة الجماعة فى بيته . وتنتهى الجماعة بعد أن يضرب سعيد حساما بالتمثال . ولايبقى بعد ذلك إلا الاستاذ قائد الجماعة . لقد فقدت الجماعة إيماناتها ، فسلوى ترفض الزواج من حسان ، وتقرر أن تذهب للدير لتحدد للجماعة وصفها ولتؤكد رأى الأستاذ فهم « الفرسان الحكماء المحزونون » . وزياد يتجه للتدريس فى روضة أطفال فى بلدتهم ، ويأخذ معه « حنان » ليبقى الأستاذ وحيدا .

ويحاول الأستاذ أن يدفعهم إلى أن يعلوا فوق المأساة ، وأن يتجاوزوها ، ولايستطيع أحد منهم أن يحلق فوق المأساة ، فهى وشم فوق الجبين وقيد فى الدم ، ويسألهم ألا يدعوه وحده يحمل عبء الكلمة فلابد أن يعود سعيد وحسان وأن ينضم إليهم فرسان جدد .

لاتدعونى وحدى فى شيخوختى الصدئة
أحمل عبء الكلمة
أيئستم ؟ ستسير الأحوال إلى شط الخير
سيعود سعيد .. وحسان

وسينضم إلينا فرسان جدد أصلب منا عودا
وأكثر منا قدرة
وسنكتب ... ونمثل ونحب
وستصبح هذى الأيام المرة
ذكرى واهنة منطفئة

ولكن هذا الأمل لايستمر فالشرطة قد داهمت المطبعة وسحبت رخصة الجريدة ، فيتحول الأستاذ عن موقفه من دعوته للجماعة بالبقاء إلى أن يطلب من سلوى وزياد وحنان الرحيل دون وداع ، ويطلب من الحاج على أن يغلق الأبواب ، لقد أصاب الأستاذ الإحباط .

والمسرحية بتكوينها دراما عصرية تقدم أزمة البطل المعاصر إزاء كل المعوقات التى تحيط به من السلطة ومن الفرد الطامح فى الوصول الى السلطة ومن أزمة البطل لنفسه وعدم قدرته على تجاوز الازمة الفردية ، والاستعلاء عليها ، فجميع أبطال المسرحية مأزومون : خان فرد الجماعة وذهب اثنان ضحية خيانته ووقعت فتاة فى حبائل هذه الخيانة ، ولجأت سلوى إلى حل فردى لأزمتها ، وهو الذهاب إلى الدير كما اتجه زياد وحنان إلى التعليم فى روضة أطفال . والأزمة تكمن فى أنهم جميعا كانوا يحاربون بالكلمات ، واستطاعت كلمات حسام المعسولة أن تخدع وأن تحقق مكسبا مع السلطة ومع فتاة الجماعة ، فتستغل جسدها لصالحه . وإزاء أزمة الخيانة يعجز الجميع عن مواجهتها إلا بالحلول الفردية التى فرقتهم جميعا : السجن أو الدير أو العودة إلى القرية .

وقد تداخلت عناصر فنية فى كشف الأزمة الفردية فى المسرحية التى طلب الأستاذ أن تقدمها الجماعة كوسيلة للتعارف . واختيار مسرحية « مجنون ليلى » اختيار للبطل السلبى ، فغرق البطلان فى تمثيلها وتحول التمثيل إلى معايشة . وقع سعيد فى براثن شخصية المجنون لأنه منذ البداية يحمل أزمة ، ولم يستطع أن يحقق الحب ، لأنه يتحول إلى معنى . يرفض الجسد . أما ليلى فلم تقع فى براثن شخصية المسرحية ليلى ، إنها تحب سعيدا ولكنها تقع أسيرة لظرف حسام وكذبه ، ويقع البطل المعاصر فى مأزق ، فهو لايستطيع أن يتقبل موقفها وبدلا من مهاجمتها يهاجم حساما إن هنا وقفة تفرق بين حب البطل القديم وحب البطل المعاصر .

فحسان يؤمن أن مستقبل هذا البلد المتأوه لن يصنعه الحب بل يصنعه العنف الملتهب . إن مجموعة أشعار بريخت ورفاقه ، من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية لم تمنع شرذمة النازية من أن تتربع فوق كراسى السلطة ( ص ٤٠ ـ ٤١ ) وبين الأستاذ الذى يكتب فى الحب أن تاريخ الانسان صدره خفقات القلب الملهم لا تاريخ القفازات وحمامات الدم ( ص ٤١ )

ويرفض حسان منطقه وكتابته فهذا عصر النقمة والبغضاء .. هذا الصراع ليس مجاله مسرحية « مجنون ليلى » ، ولكن الأستاذ يحاول أن يخلق الحب فيطلب منهم

تمثيلها . الحب هنا يمثل الأزمة والصراع ، لأنه غير متحقق فى الداخل ، ففى هذا العصر يتحول ابن العشرين إلى رجل هرم معروق تتوكأ كتفاه على أقرب حائط ، كان هذا إحساس سعيد ممثل دور المجنون ، الصراع بين الحرية والحب حبلا صليبه وقيامة روحه ، فكيف يمنح رجل جاف مثل الصبار قلبه لامرأة . إن بطل المسرحية شاعر ويقول الشعر ، ولكنه يحس أنه لايملك أن يتكلم ، فهو يشعر أنه نبى مهزوم يحمل قلما ، وهو ينتظر نبيا يحمل سيفا .

مسرحية « مجنون ليلى » لم تحل أزمة البطل ، فهو بطل معاصر يعيش الما لاينجيه منه إلا الحلم بالقادم ، وليلى حبيبته تسقط إلا أنها فتاة عصرية تريد أن ترتاح مع رجل يخاطب أشواقها حتى لو كان كاذبا .

وتلعب الأزمة دورا فى هذه المسرحية المعاصرة فقد قدم النص لحظة الاسترخاء وكأنها مسرحية داخل المسرحية ، حاول النص بها أن يتفادى السرد ، فقدم سعيدا وأمه وزوجها فى مشهد يكشف تعاسة الأم وتعاسة الابن ، هذه التعاسة التى سلبت سعيدا البسمة طول عمره ، وحرمته أن يعيش حياته حتى وهو يقاوم ليكون عضوا فى جماعة تحاول أن تصنع شيئا للمستقبل ، فكان أن توقف لم يصنع شيئا وجلس ينتظر حتى سرق منه الحبيبة رجل مزيف .

لقد حققت هذه المسرحية نموذج الأزمة للبطل المعاصر واستطاعت أن تكثف الحدث ، فلا يسقط فى هوة الحكاية وإن لم تتخلص من الحكاية الغنائية وتغليف الواقع بالرمز .

## الرمز

لعب الرمز دورا هاما فى مسرحيات صلاح عبدالصبور فلم تخل منه مسرحية من مسرحياته .

لقد كانت مأساة الحلاج تقوم على الرمز ، ولقد كان هذا أهم سبب أدى بها إلى أن تخرج من دائرة التراجيديا ، إذ أن العقدة التى قام عليها الحدث كانت واهية ضعيفة من حيث هى واقع ، أما من حيث هى رمز فإنها تحتمل التضخم ، فأزمة الحلاج أزمة شاعر يحب الكلمة ويقاوم بها ، وتحول فى المسرحية إلى رمز ، وتحول الشبلى إلى رمز آخر صاحب الكلمة الساكت الصامت ، ومن هنا تقوم المسرحية كأى مسرحية رمزية على الإسقاط على الواقع ، فالسلطة قوية محتالة تريد صاحب الكلمة ، وتجد ذريعتها بين الجماهير فترشوهم وتدعوهم للحكم بقتله ، وتقف الجماهير بعد ذلك تواجه جريمتها لا جريمة السلطة ، وتتحول من الفعل الى البكاء إن الواقع هنا يعكس نفسه فى النص المسرحى ، وتتحول الرموز إلى أشياء ، ولكنها بتعدد القراءة وتعدد الرؤى يجد الناقد الذى يخرجها عن دائرة الرمز أسبابا مقنعة .

ولم تخرج مسرحية صلاح عبدالصبور عن الرمز ، وإن لم يكن ممثلا بشكل كبير ، فقد كانت حركة الواقع أوضح فيه من الرمز الذى ساهم فى تركيب الأحداث ، فهناك نماذج جاهزة تقدم إطارا جاهزا ، فشخصية حسام فى مواجهة سعيد تقدم

رموزا للواقع ، فبينما حسام يستخدم الكلمة للخداع فإن سعيدا يعبر بها بصدق عن أزمته وأزمة الانسان المعاصر . والتوجه نحو الرمز أدى بالنص إلى التحول نحو العبث ، ليس كبناء مسرحى وإنما كإطار حياتى تتحول فيه أشياء إلى عبث ويسقط فيه العمل الوطنى إلى هاوية التردى حتى إن الخلاص لم يعد لدى سلوى سوى الدير ، وعند زياد وحنان سوى الهروب إلى القرية ، وقد يكون الحل هنا ليس عابثا ، ولكنه فى الإطار العام هروب ، فلا أمل فى إصلاح المدينة . وسعيد الحالم مازال يأمل فيمن يأتى بعده لايحمل قلما بل يحمل سيفا . وحتى الأستاذ الداعى للحب ولأن يتم الصراع بالكلمة ينتهى إلى أن يطلب من الحاج على الساعى أن يغلق باب المكتب فهذا زمن لايصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أو نغنى أو حتى نوجد .

الأستاذ : ( يجلس على المكتب يجمع أوراقه وينادى ) :

ياحاج على
لاتنس أن تغلق باب المكتب
أن تغلق باب الشقة
أن تغلق باب المبنى
هذا زمن لايصلح أن نكتب فيه ، أو نتأمل
أو نتعب أو حتى نوجد
ياحاج على
أغلق كل الأبواب
أغلق .. أغلق .. أغلق

هذه الرموز عبر عنها صلاح عبدالصبور كثيرا فى أعماله السعرية . فمنذ صدور ديوانه « أقول لكم » والكلمة أصبحت شاعريتها تتضمن فى الرمز . وكأنها لاتستطيع بمفردها أن تحمل المعنى الذى يريده دون أن يرمز . وتصل الرمزية ذروتها فى ديوان « أحلام الفارس القديم » كما أن مسرحيته التى ظهرت قبل مسرحية « ليلى والمجنون » وهى مسرحية « مسافر ليل » رمزية بكل معانى الكلمة .

★★★

لاتحمل مسرحية « مسافر ليل » بذورا رمزية كما فى مسرحية « مأساة الحلاج » و « ليلى والمجنون » وإنما هى مسرحية رمزية بكل معنى الكلمة . ومع أن المؤلف يضع فى عنوان المسرحية عبارة « كوميديا سوداء » فهى ليست كوميديا . وإنما مسرحية اعتمدت على الرمز . فالنهاية السوداء جزء من بنية الرمز .

وتعتمد المسرحية على ثلاثة شخوص : الراكب وعامل التذاكر والراوى . والنص هنا يجعل المواطن العادى فى مواجهة السلطة التى تسلبه بقدرتها كل إمكانية الوجود . تذكرته فى الحياة وهويته الشخصية ليصبح منعدما بلا حيثية . ورغبة السلطة الملحة فى التحكم لاتعطيه فرصة للاختيار . حتى وهو لايقاوم محاولا أن يسترضيها . والسلطة - أى سلطة - ممثلة فى الإسكندر الأكبر أو هانيبال أو تيمورلنك أو ليندون جونسون مسميات لرجال يعيشون فى التاريخ . ولكن ما أسهل أن يستدعوا ليأخذوا أسماء جديدة

معاصرة لنا مثل سلطان أو زهوان . إن عظمتهم تسيطر على ذكرة التاريخ . ويعبر الراوى عن هذا :

الراوى : معذرة .. لاينفصل الإنسان عن اسمه
فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ
لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء
والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم فى ذاكرتك
ليكونوا متنزه أقدام العظماء
ولذلك خير أن ينسى الماضى
حتى لايحيا فى المستقبل
حتى لايخدعنا التاريخ
ويكرر نفسه .(٤)

ولكن التاريخ فيما يخص العظماء يكرر نفسه . فما إن تستدعى طاغية حتى يظهر . فالراكب حين ينطق أسماء العظماء يقرأها من ورق جلد غزال دون فيه التاريخ بعشرة أسطر فتستوقفه بضعة أسماء بارزة فيرددها ويكرر اسم الاسكندر وهنا يأتى عامل التذاكر إليه غاضبا بثيابه الصفراء والتقليدية فلقد استدعى الراكب الطاغية من التاريخ ليجده أمامه بلباسه الأصفر المعاصر - فالطغاة تتغير أسماؤهم وملابسهم ولكنهم شخصيات موحدة متشابهة . فالمسرحية هنا ليست ملهاة سوداء ، وإنما مسرحية سياسية بالدرجة الأولى . تقف أمام السلطة لتكشفها . والطغاة بقبضتهم الحديدية قادرون على الاقناع . فإن الراكب من شدة خوفه من عامل التذاكر يشك فى نفسه . ويقتنع أنه فعلا الإسكندر .

ويسقط المواطن فى هوة النفاق فى عدم مواجهته للسلطة حرصا على حياته فيقرر ان يتذلل لعامل التذاكر .

ماذا تبغى منى يامولاى ؟

عفوا مثلك لا يبغى من مثلى شيئاً

أعنى .. بم يشملنى عطفك ؟

بـم تكرمنـى

هل تجعلنى سرجاً لجوادك .

لقد سقط المواطن وأعطى للسلطة مقوده فلم ترحم ضعفه . فالمواطن أعزل والسلطة مسلحة ، إن كل ما يرجوه المواطن – وهو هنا الراكب – أن تتركه السلطة ؛ وهى – هنا عامل التذاكر – يعيش . فيعطيه تذكرة القطار الذى يمثل الوطن المحكوم بالسلطة العسكرية . فيأكل عامل التذاكر تذكرة رحلة المواطن فى موطنه ، وبذلك يسلبه حقه فى الحياة ، وينكر عامل التذاكر أنه أخذ التذكرة أو أكلها ، ويأخذ فى استجوابه عن التذكرة وهو يحذره أن يكذب . ويجلس عامل التذاكر بجانبه حتى يهدِّئه ويخلع سترته الصفراء ، لأنها تمثل الشكل الرسمى الذى يمكن أن يخيف المواطن ؛ فلدى بعض الناس حساسية ضد اللون الأصفر . وما إن يخلع سترته الرسمية حتى تظهر تحت السترة سترة ، وسترة ، فهى ثلاث سترات . رتبة هذا الحاكم ثلاثية . وهو مدرب على مواجهة المواطنين ، تعلم من رئيسه عَشْرِىِّ السترة : "إن تُجَوِّع كلبك يتبعك" .

وعندما يسمع كلمة "الثقافة" يتحسس مسدسه . إنه يعلمِّ الناس الديمقراطية حتى ولو اضطر إلى قتلهم جميعاً . إنه يمتثل بقول الحجاج "إنى أرى رءوساً قد أينعت وحان قطافها" . ويجعل من كلمة عشرى السترة نبراساً له "حقق فى رحمة ثم اضرب فى عنف" . لذا فهو يحقق معه فى رحمة وقد أعطاه بطاقة خضراء لتكون هويته الشخصية ، وحين يلقى الراكب بطاقته من الذعر على الأرض فهى مجرد ورقة بيضاء يأخذ فى اتهامه بأنه يحوز أوراقاً بيضاء ، ويحاول أن يدافع الراكب عن نفسه بأن الورقة ليست بيضاء وبأنها بطاقته الشخصية يتهم بأنه سرق أوراقاً غير أوراقه ، ويستخرج عامل التذاكر نجمة مأمور أمريكى من جيبه ويعلقها على صدره ويأخذ فى استجوابه فى تهمة جديدة . بأنه قتل الله وسرق بطاقته الشخصية ، وهو كممثل للقانون يدعى علوان بنى الزهوان بن السلطان ، والاسم هنا يؤكد الدلالة الرمزية لعامل التذاكر فهو ممثل السلطة ووالى القانون فى هذا الجزء من العالم ( القطار ) ، وباسم من أعطوه السلطة ( عشرى السترة ) ، يفتح الجلسة ليقيم العدل ويحاسب هذا القاتل . ويقفز العامل كى يجلس فى أعلى العربة فوق الرف الشبكى يدلِّى ساقيه ويؤرجح قدميه فوق الراكب ، فالقانون فوق رءوس الأفراد . والقانون هنا صناعة صاحبه ؛ أى صناعة السلطة ، فثلاثى السترة يتحول إلى عشرى السترة . والمواطن الراكب يستعطف بكل ما يمكنه أن يستعطف من كلمات . ولكن السلطة لا ترحم فيحاول أن يظهر انبهاره بعامل التذاكر .

ويبرز فى شخصية عامل التذاكر تصوير للطاغية ، إنه يشعر أنه يتصرف فى أقدار الناس ، يحمل العبء الأكبر ، يفزع فى الليل إذا وقعت واقعة ، يخرج من قصره ليتفقد أحوال الناس ، يحفظ فى ذاكرته أسماء السفاحين والقتلة ، يستقبل زوار البلد لا يغفو إلا ساعات فى الأسبوع ، إنه لا يخشى الموت ومع ذلك فهو يحتاط للأمر بقتل أعدائه أو شرائهم ، إنه لا يخشى الأعداء ولكنه يخشى أصحابه وحسدهم . إنه يحيا فى وحدة ، ويبكى ، إنه يبكى شفقة على حساده ، يتمنى لو رأوا النور وعرفوه ، لو عرفوا معنى أن يصفو القلب وأن يتطهر . والمواطن المسكين لا يفهم ما يقال ، فإن التهمة أكبر من أن يفهمها عقله ، ويوضح له أن فقده بطاقته يعنى أنه غير موجود ، فمن سرق بطاقته قتله إذ أفقده تشخصه المتعين فى هذا الوجود ، لذا فعليه أن يفقد وجوده . وهو حين سرق بطاقة الله الشخصية . يكون قد قتله ، ومن هنا فإن الله لا ينظر إلى هذه الناحية من الكون ، لقد تخلى الله عنها ، والتهمة : أن أحداً قد قتل الله بسرقة بطاقته الشخصية ، وبذلك يكون قد انتحل وجوده . وتظهر قوة السلطة ، فقد قبضوا على أشخاص كثيرين واعترف البعض بالتهمة من شدة التعذيب ، وهو نفسه ـ عشرى السترة ـ يتنكر فى أسمال الفلاحين وزى العمال ، ليصل إلى حقيقة السارق ، لذا فهو يطلب من المواطن كصديق أن يخبره بالحقيقة . ولما كان الأمر قد وصل إلى الأعداء فلابد من الحسم حتى لا يختل نظام الوادى ( مصر ) . لذا فلابد من

قتله . إنها تضحية من المواطن حتى يدرك الناس أن الأمن مستتب . ويطلب منه أن يختار الميتة التى يرضاها : القتل بالسم أو بالغدارة أو بالخنجر ، ويقتله ثم يستخرج البطاقة البيضاء من جيبه ويلوح بها أمام عينى الراكب المحتضر .

وإذا كانت السلطة قادرة على توجيه التهمة والقتل العمد مع سبق الإصرار للإنسان لكى يظل الشكل قائما ؛ وهو أن الأمن مستتب ، فإن الراوى الذى يمثل الجماهير الصامتة يقف متفرجاً على الأحداث لا يصنع شيئاً . بل إنه يساعد السلطة فى حمل جثة المواطن ، وهو يتجه إلى الجمهور ليقول له : "ماذا أفعل ؟ فى يده خنجر ، وأنا مثلكم أعزل ، لا أملك إلا تعليقاتى" . فالراوى هنا يقف نفس الموقف الذى وقفه الجمهور من الحلاج ، غير أنهم تحملوا ألم الجريمة ، أما هنا فهو واقف يقوم بالتعليق .

ولم تخرج دائرة الرمز فى مسرحية "الأميرة تنتظر" عن دائرة الوطن والمواطن والسلطة . فلقد حكمت المدينة طوال خمسة عشر عاماً بكذبة . أميرة أحبت جندياً وساعدته ليستولى على السلطة ، قتل والدها وادعى أنه أوصى له بالعرش قبل أن يموت . وصدق الشعب ادعاء مغتصب السلطة وحبيبته . وأبعدت الأميرة الحبيبة فى كوخ لتعيش عذابها بالندم بتكرار القصة ، فيتحول تمثيل القصة إلى مسرحية داخل المسرحية ، وإن كانت هى صلب المسرحية ، فالأميرة تجلس مع وصيفاتها الثلاث يمثلن ما حدث فيصبح الحدث

شعيرة المواجدات الليلية لتذكر الأميرة بمأساتها . وبعد حين يأتى إليها السمندل ـ وهو المغتصب ـ ليطلب منها العودة معه إلى القصر ؛ فقد أصبح ملكه متشققاً من حوله كلحاء الأشجار هجره القادة والجند . إنه رمز لمغتصب السلطة لا يستطيع أن يحافظ عليها إلا بكذبة فهو يعود للأميرة حتى تمنحه قوة شرعية فى مواجهة من يريدون سلب السلطة منه ، فهو يريدها أن تعود معه ليخرجا فى الصبح إلى الميدان وكفاهما معتنقان ، وليعلنا للناس أن أميرتهم عادت لتخلع ثوب الغفران على عاشقها وأنه يتلقى منها الغفران بأحلى آيات العرفان .

السمندل : سنحث الخطو إلى القصر
ندرك أول خيط الفجر
وسنخرج فى الصبح إلى الميدان ، وكفَّانا
معتنقان
ونقول لهم إن أميرتهم قد عادت
خلعت ثوب الغفران على عاشقها المثقل
بالذنب
فتلقاه عاشقها المثقل بالذنب بأحلى آيات
العرفان(٥)

وهنا يتوقف القرندل الذى كان حاضراً لحظة لقاء الأميرة بالمغتصب ، وقد كان ينتظره . إنه يعرف أنه سيجىء إلى الأميرة ليبحث عن قوة جديدة تعينه على فرض قوته مرة ثانية على الوطن . يمتقع وجهه حين يسمع كلمات المغتصب فيسألها ألا تذهب معه . لقد طعنت المدينة كذبة ذات مساء

فاعتلت منها واسترخت مثقلة بالجراح ، والليلة قد تهوى أنهاراً وتلالا ومنازل ، لو ولدت فى ساحتها كذبة أخرى . فالمدينة لم تنس طوال الخمسة عشر عاماً . ماحدث لها ، وهى فيما يبدو متأهبة لمواجهة الظلم ، وإذا ما جاءتها هذه الكذبة الجديدة فإن أشياء ثقيلة قد تحدث للمدينة . ويوجه القرندل كلمته للأميرة أن تكون سيدة وأميرة لا تثنى ركبتها النورانية فى حقوى رجل من طين . أيًا ما كان شهماً أو غداً ، عملاقاً ، أو أفاقاً . كان يمكن أن تكون الأميرة هنا رمزاً للمدينة لو انتهت المسرحية بكلمة القرندل ، أو بالقصيدة التى ترثى فيها الأميرة السمندل وهى تختمها بقولها : أوه ما أشبهه فى ضجعته بأبى .. أنظرن وباركن .. اكتملت لحظتى الموعودة حتى سحقت نفسى قطعا .

وكانت المسرحية عند كتابتها الأولى تنتهى بطلب الأميرة من وصيفتها الكبرى أن تعد متاع الرحلة .. ثم تناشد وصيفتها الإسراع ، ولكن المخرج نبيل الألفى كان يقول له : "إن الأميرة ستعود إلى مدينتها لتستمتع بلذة الحكم أو بلذة أداء الخير نحو أبناء مدينتها . ألم تزدها هذه التجربة المريرة وعياً بمسئولياتها" ( ص ٥٨ ) .

وأدار المؤلف الأمر فى ذهنه "ورجح عنده إضافة مشهد ختامى لا للسبب الذى ساقه المخرج فحسب ، بل لسببين اخرين : أولهما أن اللحظة التاريخية لعرض المسرحية كانت تختلف عن لحظة كتابتها ، وكان العرض فى حاجة إلى أن

يقول كلمة تواكب اللحظة ، وثانيهما "أنى كنت قد أدركت من عرضين سابقين لأعمالى المسرحية أن من الواجب أن يكون إسدال الستار فى مسرحنا حاداً بعض الشىء ، فالستارة الهادئة لا تكاد تناسب مزاجنا" .

والسبب الأول أسقط من النص رمزاً كان يمكن أن يكون معطاءً . فالأميرة وهى تؤدى دورها كانت تمثل آلام المدينة ، ولكن بهذا الكشف أصبحت تمثل نفسها . فسقط عنها الرمز . أما السبب الثانى فلم تكن نهاية المسرحية بكلمة القرندل أو الأميرة لتكون هادئة . ومع ذلك فما قاله صلاح فى كلماته إنما هو عودة للحس الخطابى الصارخ فى النهاية ، ولو أن صلاحاً اكتفى بأن يقدم عملاً للتاريخ لا للحظة لعمَّق العطاء الرمزى عمقاً لا يحده الزمان .

وفى مسرحية "عندما يموت الملك" يعود الرمز الوطن فى شخص الملكة . فالملك يعجز عن إعطائها طفلاً . ولأنه عاجز فإن على الملكة أن تأتى برجل يمنحها هذا الطفل . وتطلب من الملك أن يختار لها من يملأ بطنها . فالملك القوى القادر لم يستطع أن يهب أمرأته طفلاً . فيخبرها الملك أنه سيقتل الرجل بعد أن يتم مهمته ، ولكنها ترفض بإصرار أن يقتل رجلاً يعطيها زهرة .

ويغضب الملك فقد كان الأمر قاسياً عليه ، فيرى الموت فيناديه طير الموت الأسود ليدخل فى أعضائه مختطف الخطوة مسروقاً يفتح له صدره لينقر حتى يجد طريقا .

الملك : لا ... الموت

فى موعدك تماما ... ياطير الموت الأسود

أدخل فى أعضائى مختطف الخطوة مسروقا

ها أنذا أفتح لك صدرى ... نقر حتى تجد طريقا

ياسيدتى .. استدعى وجوه الدولة ( ص ٥٨ )

ويحضر وجوه الدولة وعلى رأسهم الوزير والقاضى والمؤرخ والشاعر بصحبتهم الجلاد . ويسقط الملك ميتاً ، فقد نام الطائر فى قلبه فيشكر الموت لأنه خلصه من وطأة أعبائه ، بينما الزوجة فرحة تنظر إليه كأنها تريد أن تتأكد من موته فهى الآن يمكن أن تنال الطفل .

وتتم محاولات ليستيقظ النائم من رقدته الأبدية ، وتتجه الزوجة إلى الوزير تطلب منه أن يعطيها الطفل ، ولكن الوزير مازال خائفاً من الملك يطلب إليها أن تعود للغرف الملكية ، فما كان الملك ليرضى أن ينظرها العامة والدهماء حتى هم كانوا لا يجرءون على النظر إليها خوفاً منه :

حتى نحن .. الكبراء

كنا نغمض أعيننا حين نراك ونخفى من صفحتها الملساء

ماقد يلمع فيها من تعبير أو إحساس

هرباً من غضبته النارية

عودى .. عودى .. يامولاتى ( ص ٧٤ ) .

فلقد كان الملك يخفيها عن كل الناس ، وهاهو ذا يتركها

مجدبة دون عطاء ، فتتجه إلى المؤرخ تطلب سطراً من تاريخه فى جسدها ، ليصنع من أحرفه طفلاً . وإذا به كالوزير يخاف أن يلمسها ويتصورها جنت فتذهب إلى القاضى فتطلب منه أن يلف عليها ثيابه ليخلف لها طرفاً منه لتصنع منه طفلاً فيرفض ، ويطلب منها العودة لتصبح محجوبة فى الغرف الملكية ، ويكون الشاعر أكثرهم جرأة ، إنه لا يقبل ولا يرفض أن يعطيها الطفل ، فهى ما إن تنظر إليه حتى يخبرها أن كلماته لا تصنع طفلاً . إنه يحمل الطفل فى صرة أحلامه ويحلم إن أنجب طفلاً أن يطلقه فى شمس الغابات وأنسام النهر ، إنه لا يريد أن يذهب معها الآن ، فهو جزء من هذا المشهد الحزين وقد اتضح أنه الوحيد الذى كان يختلس النظر إليها ، وكان يحبها قبل أن يقع فى أسر الملك ، ويصبح جزءاً من نظامه . ولم يتوقف حبه لها ، كان يعيش لها ، ويجرؤ على أن يذهب بها ، ويودع أصحابه فيعده الوزير مجنوناً ، ويطلب القاضى أن يرد بالقوة ، ويعلن المؤرخ أن الملك حين يعود سيعاقبه بالقوة . ولم يعبأ الشاعر بقولهم فالملك تدلى ميتاً حين رأى ذاته فى مرآة صافية فى عين هذه المرأة . إنها فى هذا النص تتحول إلى شعب كامل استطاع أن يهزم السلطان ، ولم يجرؤ أحد أن يتقدم إليها ليحملها بالخصب بالطفل سوى الشاعر .

يمجد صلاح عبدالصبور فى شعره وفى قصائده الشاعر ، تمزقه حساسيته فى عصره لذا جعل الذى يقتل السمندل شاعراً أو روح شاعر . فالمناضل شاعر والأمة تحتاج إلى

الشعراء ، فليس هناك من ينقذها سوى الشاعر ، فهو المغامر الوحيد الذى خرج ليواجه الجلاد بالكلمة ، فالكلمة فاعلة .

لقد ذهب الجلاد ليأتى بالملكة ويقتل الشاعر ، فالملك الميت يريد الملكة ويقترب الجلاد بسيفه من الشاعر ، فيمد مزماره ، ويطعن الجلاد فى عينيه فيصرخ ، ويتراجع ، وتدمى عيناه ، فيغطيهما بإحدى يديه ، ويضرب بسيفه على غير هدى ، ويكون الشاعر بمزماره قد انتصر على الجلاد بسيفه ، فالمزمار هو القوة الوحيدة التى يمكنها أن تواجه السيف .
تقترب الملكة من الشاعر رافعة يده فى يدها وتغنى للشاعر والمزمار :

أنت صرعت الجلاد
وصرعت الخـوف
عزف المزمار نشيد الدم
بينما أصبح سيف الجلاد الغاشم
أعمى لا يجد طريقه ..
أقدم .. خذ منـه السيف

ويتقدم الجلاد إلى الشاعر فيجرحه بسيفه ، ثم ينتهى الموقف بانتصار صاحب المزمار . إذ يأخذ الشاعر السيف من الجلاد ويقتله ، وفى الوقت نفسه يتهاوى جريحاً بين يدى الملكة .

يدافع الشاعر عن الملكة كما يدافع عن أرضه ، وتمتلىء الملكة بالرغبة فى أن يعطيها صاحب المزمار الذى أسقط

السيف الطفل . لقد تحول المزمار إلى فارس . لقد كان الشاعر يريد الموت ولكنه يتمنى أن يحيا من أجل المرأة .. الأرض .. الوطن .. إنها معه تنتظر روح الكون هنا لتنفخ فى السر لتعطيها الثمرة . لتعطى دلالة جبريل الأمين وهو ينفخ فى مريم .

حتى إن حان الموعد
جئت إلى جذع الشجرة
وهززت إلى الأغصان
لـن أحتكـم .
سأسير إليه .. ليتكلم

وفى الفصل الثالث تمسح المرأة على المزمار ليعود لطبيعته السمحة مزماراً عاشقاً .. وقد حمل الأرض الثمرة .

وفى الفصل الثالث يخير المؤلف الجمهور بين حلول ثلاثة ، الأول حل الشكوى للأقدار فى العالم السفلى ، فالملك يريد الملكة أن تنام إلى جانبه ليعود إلى الحياة ثانية . ويأخذها رجال الحاشية إليه ويذهب الشاعر إلى قضاة محكمة الأقدار لتعيد إليه حبيبته .

ويصدر قضاة الأقدار حكماً أن تقسم المرأة بين الملك والشاعر ، فيرفض أن تقسم ، ويعلن أن يتركها للملك حية بدلاً من أن يأخذ نصفها ميتاً ، فالشاعر هنا هو المضحى وليس الحاكم .

وفى الحل الثانى تنتظر الحاشية عودة الجلاد أعواماً عشرين يكون الطفل قد كبر ، فيحاول أن يجلس على العرش فينهار به ، فتهتز جدران الغرفة وتسقط أستارها ويخوض فى العناكب ، إن عليه أن يبدأ حياته بترميم العرش المتهدم . لقد تهالك العرش فى السنوات العشرين ولن يستطيع أن يعيد ترميمه ، فالجميع محبوس فى هذه الغرفة فقد احتل أمير البر الغربى باقى غرف القصر بينما رجال الحاشية مشغولون بأمر الشاعر .

أما الحل الثالث فيعود إلى نهاية المنظر فى الفصل الثانى عند الكوخ ، يحمل فيه الشاعر السيف ليصبح شاعر الملكة الفارس . لقد اجتمع المزمار والسيف فى شخص واحد ، وحين تأتى الحاشية يسل سيفه فى وجوههم فيعلنون ولاءهم له ، وتعتلى الملكة العرش لتعلن أن حاشيتها الناس جميعاً ، تفتح بابها للمرضى والفقراء والعشاق ، وطوافى الطرقات ، وأهل الحرفة والأمراء ، ويبقى الشاعر جنب حبيبته ينسج أحلام المستقبل المتغنى بالصبح الأجمل ..

الملكة : بل تابعى الفانى فى حبى
الناسج لى أحلام المستقبل
المتغنى بالصبح الأجمل
الصبح الأجمـل ( ص ١٥ ) .

وتكون هذه النهاية متسقة مع المسرحية بينما النهايتان الأخريان المقترحتان من المؤلف تبدوان تلفيقة تجديدية لا

مبرر لها ، فقد خرجت عن إطار النص ، وأبعدته عن محوره ، فالبعض يدعم فكرة أن الدولة يحميها الشعراء أصحاب الأحلام وصناع المستقبل .

.....

ـ لقد تحقق للرمز وجوده فى مسرحيات صلاح عبدالصبور من خلال الحس الشعرى الذى أغنى النص بغنائيات عذبة لم تستطع النصوص أن تتخلص منها ، لذا فإن هذه الأعمال تحتاج إلى وقفة عند غنائيتها .

## الغنـائيـة

تعد الغنائية إحدى الظواهر الأساسية فى مسرح صلاح عبدالصبور ، لم تخل مسرحية منها ومع أن نقد النقاد لمسرح شوقى بأنه مسرح غنائى أصبح أمراً شائعاً عند من يعرف مسرح شوقى ومن لا يعرفه ، فإن مسرح صلاح عبدالصبور وقع فى هذا المأزق بصورة لا تقل عن استخدام مسرح شوقى له . وقد يفرق بين غنائية مسرح شوقى وغنائية مسرح صلاح بأن هناك اختلافاً بينهما . صحيح أن هناك اختلافاً بين الشعر الغنائى فى كل من المسرحين ولكنه خلاف يرجع لاختلاف الغنائية عند كل من الشاعرين .

القصيدة الغنائية فى مسرح صلاح عبدالصبور تلتقى مع بنية القصيدة فى الشعر الجديد الذى يجسد فيه الإحساس ويكثف ، وأصبح له شكله الرمزى وقدرته الإيحائية التى

يستوجبها الغموض المغلف للحس الشعرى . فالخلاف إذن خلاف بين شاعرين كبيرين ، وبين رؤية عصرين لبنية القصيدة . فإذا تجاوزنا هذا الخلاف الذى يفرق بين القصيدة الحديثة والقصيدة التقليدية فإننا نجد أنفسنا أمام اتفاق فى استخدام القصيدة الغنائية فى المسرح .

لقد اعتمد صلاح عبدالصبور على الشخصية الشاعرة فى أربع من مسرحياته ، وأحال شخصية عامل التذاكر إلى شخصية شاعرة وإن كانت تحمل مشاعر قاهرة قاسية .

وفى مسرحية "مأساة الحلاج" يبدو من أول وهلة شاعرية الحلاج وإحساسه بالله وبالحياة فهو فى قمة العشق للذات الإلهية . إنه يؤمن بأن الرحمن يختار شخوصاً من خلقه ليفرق فيهم أقباساً من نوره ليكونوا ميزان العدل وقد أفاض الله عليه نوره ليفيضه على الناس :

الحلاج : ( للشبلى ) لا .. إنى أشرح لك
لم يختار الرحمن شخوصاً من خلقه
ليفرق فيهم أقباساً من نوره
هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل
ويفيضوا نور الله على فقراء القلب
وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة
لا ينقص نور الله إذا مافاض على الفقراء .

ويدور حوار بين الشبلى والحلاج حول الفيض الإلهى عن الشر والخير لا يخرج عن كونه حواراً غنائياً تتبادل فيه

احاسيس كل من الشاعرين حول رؤية كل منهما فى هذا الشأن بشكل غنائى .

يتحدث الحلاج عما صنع فى الحج وكيف أوقد قلبه ناراً وكيف أنضج قلبه وقد الصحراء المحرق !

هل أوقد قلبى إلا وقد الصحراء وسعى الرمضاء
والصوم إلى أن أغفى الجسم الناحل فى جذع النخلة
فى أرض مدينتنا الخضراء
ولدت كلمات الله هناك بقلبى المثقل
فأتيت بها طوفت بأرض الناس
عن فتنة طلعتها أنضو أطراف ثيابى شيئاً شيئاً .
سأخوض فى طرق الله
ربانياً حتى أفنى فيه ( ص ٣٤ )

وحين يقف الحلاج بين الناس يعظهم يتغنى بإلهه فى قصيدة من أربعين سطراً يبدؤها بقوله : "أراد الله أن تجلى محاسنه وتستعلن أنواره" ( ص ٤٣ ـ ٤٦ ) يستفيض فيها بذكر محبوبه وجنود إبليس صناع القحط فى الأرض ويختمها بقوله :

فهذا حبنا الله
أليس الله نور الكون
فكن نوراً كمثل الله
ليستجلى على مرآتنا حسنه

ولا يتوقف الحلاج فى السجن عن الغناء لإلهه . وتبرز

حيرة الحلاج فى شعره حيرة شاعر صوفى ، فهو يشعر بصراع فى داخله يمزقه ، إذ أنه يشعر أن عليه أن يختار ، فقد أخفى الله عنه نوره ليريه الطريق . وساعة الاختيار يقف عاجزاً ، ماذا يختار أن يرفع صوته أم يرفع سيفه ؟ أن يكون شاعراً أم محارباً . إنه بالتأكيد شاعر وليس بمحارب ، فقد سلم نفسه للشرطة دون مقاومةٍ وسلم نفسه فى المحاكمة دون مقاومة أيضا .

والغنائيات فى هذه المسرحية تعد أحدث ماقيل فى الشعر الصوفى وفى وقفة الإنسان الصوفى ، أمام ربه ، وحيرته حين لا يرى نور اليقين بين أن يدافع عما يؤمن به بالكلمة أم بالسيف . إن الأزمة هى كيفية التوفيق بين القدرة والفكرة ، المزاوجة بين الحكمة والفعل . ليترقب شخصاً يستطيع أن يؤدى ذلك ، فهو لا يملك إلا أن يتكلم ولتنقل كلماته الريح السواحة .

لم يكن وحده شاعراً ، ولكن صديقه الشبلى كان أيضا شاعراً فهو قد اختار حين طلب للشهادة فى قضية الحلاج أن يقول كلاماً غامضاً ، ويرجو من القاضى ـ حين يسأله إن كان ما يقوله فى المحكمة هو قوله أم قول الحلاج ـ أن يتركه يمضى لانه عاهد الله الا يفشى نعماه والا يكشف وجه الأسرار :

الشبلى : يامولاى أرجوك .. إصرفنى إنك تلقى بى فى النار

فلقد عاهدت الله .. الا أفشى نعماءه
ألا أكشف وجه الأسرار
ألا أتحدث عن حالى قط
دعنى أرعى عهدى . واصرفنى ( ص ١١٣ )

وحين يصلب الحلاج يقف الشبلى ليرثيه بمرثية فيها عتاب له ، وعتاب لنفسه أوَ لَم ننهك عن العالمين فما انتهيت . وهل يساوى هذا العالم الذى وهبت له ما وهبت .

لقد كانت شخوص المسرحية تقدم أيضاً قصائد غنائية ومقدم المجموعة فى بداية المسرحية يرثى الحلاج ويبكيه ويصفه : "كأنه طفل سماوى شريد .. قد ضل عن أبيه" .

. . . . . .

وكما بدأت مسرحية مأساة الحلاج بغنائية ، فقد بدأت مسرحية "ليلى والمجنون" فى فصلها الأول بغنائية من الأستاذ . لقد دخل على تلامذته وهم يتناقشون حول مجلتهم والشعر ودوره فى التغيير ، الكلمة أم القنبلة فيبدأ الأستاذ حديثه معهم عن المجلة البوق الذى يتألق كالوشم النارى على ساعد هذا البلد الممتد ، عن الحرية والعدل وإحساسه بالمستقبل ، وهو يعلم أنهم لن يشاهدوا هذا المستقبل .

وانا حين اخترتكمو من بين شباب الكتّاب
لتصلوا جنبى للزمن الآتى كى ينكشف ويتقدم
كنت حزيناً أعلم

أنى أسلبكم أياماً ماثلة كى أعطيها للحلم
حلم قد لا تشهده خلجان قد لا نرسو فيها
رغم محبتنا للمدن الدافئة النائمة ببطن الخلجان
رغم أحبتنا وضعوا الشمعة فى الشباك ،
وناموا فى اطمئنان
فى أعينهم ذكرانا كملائكة رحلوا كى يأتوا بالغد
كى يأتوا بالمستقبل .. حلم قد لا نشهده ( ص ١٧ ، ١٨ )

ولم يتحدث الأستاذ فى المسرحية حديثاً غير غنائى . إنه شخصية شاعرة حالمة ، تعلم شعراء مختلفى الأمزجة ، ولكى يجمعهم يقترح أن يمثلوا مسرحية أحمد شوقى "مجنون ليلى" . وهذه المسرحية تعكس نفسها على النص ؛ مسرحية مبنية على أبطال غنائيين ، تتوازى مع المسرحية الجديدة ذات الأبطال الغنائيين أيضا ، فتضيف غنائيتها حساً جديداً لها . فالأستاذ يريد أن يعلمهم مع الثورة الحب ، فما أشد حاجة الثوار الى أن يسمعوا كلمات الحب ، ويستعير كلمات بريخت "إنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب .. ما أسطعنا من وطأة ميراث الماضى .. أن نعرف حب رفيق لرفيقه" (ص ٤٠ ) الأستاذ يصارع رغبة تلامذته فى العنف ، وهنا تكون كلمات مجنون ليلى : "تعالى نعش ياليل فى ظل قفرة ... إلخ . مهدئا للحالة الانفعالية العنيفة التى تعيشها الجماعة ، ولا يظهر الاستاذ بعد ذلك إلا فى النهاية المسرحية وقد سجن حسان وسعيد متهمين بمحاولة قتل حسام . يقف الأستاذ ليتغنى بالمأساة غناء الشعراء

الجوالين :

وكما كان الأبطال القدماء

ممن حفظت سيرتهم قصص الشعراء الجوالين

وأسمار الفقـراء

سنودع قتلانا .

إنه لا يبتعد كثيراً عن كونه شاعراً يحلم بالمستقبل ، فالسجناء فى نظره قربان للريح كى تجتاز بهم البحر إلى مدن المستقبل .

وهنا يحدث اختلاف بين زياد والأستاذ ، فهو ينادى أستاذه واصفاً إياه بالطيبة ، وحين يذكر هذه الصفة يكون قد ابتعد كثيراً عنه ، فالصحف والكلمات ليست زوارق للمستقبل ، فالمدينة قد احترقت ويبرز عذاب الأستاذ ، فهو نفسه يعيش صراعاً : ماذا يفعل والرفقاء يتفرقون ، والقاهرة تحترق والقتلة يأتمرون على المدينة ، وهو نفسه يجلس ليداعب طفله . فالمأساة تمزق الجميع . إن الحوار بيْن زياد والأستاذ حوار غنائى ، ينتهى بأن تغلق الحكومة المطبعة ، فيستسلم الأستاذ لتفرق الجماعة ، ويقرر أن يزور سعيداً فى السجن .

وشخصية سعيد هى الشخصية الرئيسية فى المسرحية : شاعر محبط يحب ولا يستطيع أن يحقق حبه أو يمارسه بشكل سوى . ويلقى قصيدة فى المنظر الثانى من الفصل الثانى بعنوان-"نبى مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبياً يحمل سيفاً" . وقد

اقحم النص مناسبتها فى المسرحية ؛ فزياد يطلب من سعيد أن ينشدهم من شعره فيرد عليه بأنه سيقول لهم آخر أشعاره . وهذه القصيدة تعد من أجمل غنائيات صلاح عبدالصبور فى أكثر من تسعين سطراً ينعى فيها جيله المملوء بالمنهزمين ، فرأيه أن الجيل قد مات ولما يولد بعد ، لا يقدر أن يصنع شيئاً حتى الحب . وتحقق المسرحية مقولته فهو لا يعرف كيف يحب ليلى وهى أيضاً لا تعرف كيف تحبه أو تحب غيره ، وينتهى إلى السجن ، لينشد قصيدة ، فالأستاذ يسأله إن كان يبغى شيئا ، فيرد عليه بأنه يبغى أن يبعث برسالة للقادم من بعده . إنه ليشعر فيها أن الخلاص سيأتى من هذا القادم وعليه أن يأتى وبأقصى سرعة .

وإذا كان سعيد قد عجز أن يحقق حبه حتى وهو يتغنى بأحساسيه ، فليلى أيضاً كانت فى كثير من حديثها شاعرة تتغنى بالحب .

الغناء هنا يمثل وحدة خاصة بالمسرحية ترتبط بعنوانها الغنائى "ليلى والمجنون" ، ويمكن أن تحذف هذه القصائد من المسرحية فلا تنقص المسرحية شيئاً ، ولكن الغناء ينقص كثيراً ، وإذا كان الاختيار بين الغناء والمسرح فلا أظن أحداً يقبل أن تضيع هذه الغنائيات الفريدة فى شعرنا الحديث ، ولو على حساب المسرح ؛ فالغناء جزء أساسى من بنية مسرح صلاح عبدالصبور ، إنها قدرة الشاعر ، وعلينا أن نحاسبه على كيفية استخدام هذه القدرة لا على حذفها .

وفى مسرحية "الأميرة تنتظر" لم يتخل النص عن الغناء وأصبح أيضا جزءاً من بنيتها . وكانت الشخصية الأساسية هى الأميرة ، تعيش أحزان الندم على ما فعلت بأبيها وقد تركها الحبيب بعد أن وعدها أن يعطيها أطفالاً : فى كل خريف طفلاً ، ولم يف الحبيب بما وعد بعد أن اغتصب العرش . ومع الندم والحزن تعيش الأميرة حالة وجدانية مولدة للشعر . فالحدث حدث شعرى ، والأميرة تستعيد الماضى فى شكل طقس تمثله مع وصيفاتها الثلاث تؤدى واحدة منهن دور العاشق الخادع ، وحين تراه الأميرة تأخذ فى إنشاد غنائيتها التى تنقطع مع تدخل الوصيفة فإذا ما حذفنا كلمات الوصيفة فإنها تصبح قصيدة غنائية واحدة تبدأ بجملة "وأخيرا جئت بعد أن جن نهارى" وتبرز القصيدة قوة الحب فى قلبها للمغتصب . تصفه وتصف جماله ومشاعرها نحوه .

آه علقنى بأكتافك كالعقد وداعبنى وانثرنى حبات
وبعترنى على جسمك موسيقى ونورا
ثم لملمنى وانظمنى فى حبل امتلاكك
وتحسسنى واختمنى بختمك
وليعدك الغد لى طفلاً شقيا وجسوراً ( ص ٢٩ )

وختام القصيدة يمثل نقلة درامية تحكى فيها ما حدث ليلة مقتل أبيها ، وتختم القصيدة فى لحظة تمهد للبكاء :

والآن اخرج حتى أبكى رجلى المقتول
وأزف إليك مطهرة بدموعى

يارجلـى القاتـل
اخـرج .. اخـرج

وتنهار الأميرة فى بكاء حار ، ويدخل على إثرها القاتل السمندل وتعود الأميرة بعد أن تستجوبه عن أسباب حضوره إلى الغناء الشعرى .

ويتدخل القرندل حين يدرك أن كذبة جديدة ستدخل عالم المدينة ، فيقتل السمندل لينهى لحظة طويلة من ظلم المدينة ، فيغنى للأميرة أن تكون سيدة وأميرة وأن يكون كل الفرسان الشجعان لها ممن يحلو مرآهم فى عينيها خداماً لا عشاقا أو عشاقا لا معشوقين ، الحس الغنائى مرتفع ارتفاع العاطفة التى تتحرك فى النص وارتفاع الشاعر الغنائى .

وقد برز فى مسرحية "بعد أن يموت الملك" تقدم الغناء خطوات ، فالجوقة المكونة من ثلاث نساء كن حين يظهرن يغنين ، والخياط حين قدم للملك قطعة من المخمل الأبيض يقدمها للملك بقصيدة يتغزل فيها .. بالقماش .

قطعـة مخمـل
بيضاء الطلعة ناعمة الهدب
ما كدت أراها حتى .. آه .. كان لقاء يامولاى
أحسست بقلبى فى أضلاعى يتوثب

وإذا حذفت كلمة "قطعة مخمل" فإنها لا تعدو أن تكون قصيدة غزل فى امرأة فهو يختمها بقوله :

ملت إليها لأقبلها فانكمشت وهى تقول :
أنا بكر لم التف على ساقى بشرى من قبل ( ص ٢٩ )

ويستمر الخياط فى الحديث شعراً غنائياً حتى يتقبلها الملك ، ويتحول الملك إلى شاعر يلتقى بالملكة فيناديها مناداة الشاعر بجمل شعرية تعود صلاح عبدالصبور أن يذكرها فى شعره "يانجمى الأوحد" ، ويضيف إليها "ياكوكبى الغافى فى عليائه" فالمرأة هنا أكبر من أن تكون زوجة ، إنها الوطن الذى يحكمه . وحوار الملكة للملك يصبح قصائد غنائية ، وهى تتكلم عن طفلها وعن موسيقى الليل المسحورة التى هجرتها وقد عادت إليها الآن ، فهى أنغام السجن الزرقاء تتعلق فى الأستار المسدلة هناك ، وهى أنغام الفرح الوردية تتراقص حول المصباح الشاحب ، إنها نغم طفل لم يكبر . وتتحول المسرحية إلى غنائية حين تلتقى بالشاعر فتتفجر الطاقات العاطفية ، فوجود الشاعر هنا بالضرورة يفجر الحس الغنائى ، فهو يتغنى للحبيبة ويتغنى للشمس يناجيها كأنما يتعبد لها :

ياسيدة المرج الغيمى الأزرق
لو أنكسِر كشعاعك حين يمس الأرض
لو أهوىَ ميتا أتمزق
لا تتحمل نفسى وطأة هذى اللحظة
توشك نفسى أن تتفرق كالأشتات
أعنى لحظات حياتى ، أحفلها بالرغبة .. والعجز
بالفرحة والخـوف ..

بالذكرى والنسيان ..
بالشوق وبالإشفاق .. ( ١٠٦ - ١٠٧ )

وتتشابك الأحداث ، فالشاعر يواجه الجلاد ويدافع عن حبه ويجرح فتتخلق الغنائية من الحدث الغنائى .

ولم تكن فى مسرحية "مسافر ليل" شخصية شعرية أو شخصية تدعو إلى الغناء ومع ذلك فلم تخل من التعبير عن المشاعر الذاتية فى غنائية مأساوية تبرز مشاعر عامل التذاكر الخربة ، غير أن هذه الغنائيات تختلط بالسرد فتفقد الغنائية حسها ليبقى الحس السردى عالى الصوت ، وتخبو الغنائية وتخرج من فم الراوى جملا غنائية لتضيع مع السرد .

فالعدل بلا مظهر
كالمرآة دون طلاء

فالسرد هو الغالب على هذا النص ، إذ أنه كما كان للغناء دوره فى مسرحيات صلاح عبدالصبور فقد كان للسرد أيضا دور مهم ..

## السـرد

لم يخرج مسرح صلاح عبدالصبور عن واحد من أهم أسس الفرجة الشعبية وهو السرد ، وقد تعامل معه فنيا بطريقتين .. الطريقة الأولى هى السرد التقليدى الذى اتبعه كتّاب المسرح ، والطريقة الثانية هى استخدام الجوقة لتقوم بوظيفة السرد .

لقد خفتت حدة السرد التقليدى من مسرحيات صلاح عبدالصبور إلا أنها لم تختف ، ففى مسرحية "مأساة الحلاج" يأخذ السجين الثانى فى سرد حكاية حياته يتحدث فيها عن نفسه وحبه للكلمات وزيارته لدور العلم ودكاكين الوراقين وحب أمه له . ويتحدث عن أمه بحزن شديد وشفقة ، كانت خادمة تجمع كسرات الخبز وفضل الثوب من بعض بيوت التجار ، كان فى ذلك الوقت طفلًا لا يعى ما حوله . مرضت أمه ، قعدت . ثم عجزت فماتت ، ويسأل هل ماتت جوعاً ، ويرى أن هذا تبسيط ساذج فأمه ما ماتت جوعا لقد عاشت جوعانة :

أمى ما ماتت جوعا .. أمى عاشت جوعانه
ولذا مرضت صبحاً .. عجزت ظهراً .. ماتت قبل الليل .
( ص ٧٢ )

وفى قصيدة يختلط فيها الغناء بالسرد ، يتحدث الحلاج لقضاته عن نفسه ، وعن تاريخه فى حوالى ست وستين جملة يبدأها بقوله :

أنا رجل من غمار الموالى فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبى ينتمى للسماء ولا رفعتنى لها ثروتى
ولدت كآلاف من يولدون .. بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيراً بذات مساء سعى نحو حضن فقيرة
وأطفأ فيها مرارة أيامه القاسية .

ولا يترك السرد مسرحية "ليلى والمجنون" أيضاً مع أن

النص قد صنع فيها بناء لم تعرفه المسرحيات الشعرية من قبل وهو استخدام الاسترجاع عن حياة سعيد مع أمه وزوجها ، وقد بدأ السرد كتقدمة للاسترجاع كان المدخل إليه سؤال سعيد لليلى ، هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشوق الحب ؟ فترد ليلى بأنها لا تدرى ، فيسترسل سعيد بعد ذلك فى الحديث عن أمه بأنها كانت تستلقى فى كتفى رجل تبغضه بغض الموت فتهرع للحمام بعد نومه تستفرغ مافى معدتها من زاد أو ماقد سممه ريقه ، مات أبوه وهو ابن عشر سنين فى يوم استشهاد الجراحى ، وجاءت أمه بعد قليل إذ هبط الليل فمسحت على خده وقالت له أنا أمك وأبوك .. وبعد هذه الكلمة يظلم الجزء الأيمن من المسرح ويضىء الأيسر عن حجرة بالغة الفقر ، يظهر فيها سعيد طفلاً وأمه نائمين ، لتؤدى قصة طفولة سعيد تمثيلاً .

أما مسرحية "مسافر ليل" فيكثر فيها السرد ، فعامل التذاكر يسترجع حياته كلها المعبرة عنه كحاكم طاغية يتحدث عن عمله فى القطار ، وهو يفتش القطار ، يتفقد عرباته يقلب المقاعد ، وقد يشقها بحثاً عن راكب بلا تذكرة . شخصية عامل التذاكر تبدو واضحة من خلال سرده لحياته . فيفسر ذلك سلوكه مع الراكب فهو يتحدث عن نفسه وعن صديقته ويقارن بين زوجتيهما ، فامرأته عجفاء ممصوصة بينما زوجة زميله الأرقى منه ناصعة الوجه ورابية الفخذين ، لم يرسله أبواه ليتعلم حرفة ، فهو لا يجيد سوى تفتيش القطارات ثم يسرد عن حياة رئيسه عشرى السترة أنه يقوم بعبء أكبر من

عبثه ، فهو الطاغية المحافظ على الأمن يقتل أعداءه أو يشتريهم وينتقل بعد ذلك ليتحدث عن دوره كباحث فى القطار ، كيف يبحث فى الأسرار وتراجع الملفات ويمسك بالآلاف ، ويعذبون بالموت والعاهة والتعجيز ، إنه يتنكر فى أسمال الفلاحين ، ينزل الوديان يهبط فى أعماق الحارات ليتسمع خلف الجدران ، وذلك ليعرف من قام بسرقة بطاقة شخصية ، يتحول السرد هنا إلى مأساة تكشف أزمة الواقع ، ولم يكن من سبيل فى نص صغير أن يتم ذلك بغير السرد .

ويقوم السمندل بسرد الأحداث التى حدثت قبل أن يقتل الملك فى مسرحية "الأميرة تنتظر" ، فقد التقى بالأميرة ، وتمددا عريانين فى العام الثامن من صحبتهما ، وأن الأميرة هسهست ذات مساء "أمطر فى بطنى طفلاً كى نصنع أياماً أجمل" ويأخذ فى الحديث عن قتل الملك ، لقد كان مريضاً نخر السوس فى أخشاب مخدعه وجاوزها إلى ساق الملك الخشبية وهزلت ساقاه حتى صارت ساق الملك الخشبية أصغر من الساق الحية وقال الناس إن لحيته قد سقطت وقد مست الفكرة رأسه ذات ليلة وهو يسمر مع الحراس ، فالملك لم ينجب ولداً كى يرثه على العرش ، فترد الأميرة مكملة حديثه : "ولهذا قدمت إلى الحب بلا حب" فيجيبها المغتصب "عشر سنين كاملة" .

وفى "الأميرة تنتظر" يروى الملك كيف عمل معه الشاعر الذى يخاف الشعراء والنقاد أن يقولوا إنه يتسول بالشعر .

ويُعبر الملك عن كرهه لما يقول الشاعر ، فهو لم يكن محتاجاً لقصائد مدح تتغنى به ، بل لقصائد حب تثير فيه الرغبة التى يشاركه فيها العامة والدهماء :

لم أك محتاجاً لقصائد مدح تتغنى بى ..
بل محتاجاً لقصائد حب لتغنى لى ..
تخرجنى من أجواء الإعياء
لتلقنها لى .. ولتلقنها للمحظيات

هل تنعشنى .. هه .. تجعلنى أشعر أنى أرغب فيما يرغب فيه العامة والدهماء ( ص ١٧ )

وحين يلتقى الملك بالملكة يروى كيف التقى بها خارجة من جوف النهر ، كنهر فضى ، عارية إلا من ظل غصون الصفصاف المحنى . طلبت منه مملكة مهراً فاستحوذ بالسيف على مملكة تمتد على جنبى النهر ..

وأخذتك مكرمة فى قصرى
وحجبتك لا يمتد إلى أدنى ثوبك طرف
أعطيتك مملكة مهرا ( ص ٥٦ )

وبعد أن يموت الملك ويلتقى الشاعر بالملكة يروى لها فى أربع وحدات سردية قصيدتين ومقطوعتين ؛ اثنتان منها عن علاقته بالقصر ، والاثنتان الأخريان عن حبه لها . وينتقل بعد ذلك إلى قصيدة يحدث بها أصحابه من رجال البلاط عن نفسه وهو يغادر القصر .

ولا يعد السرد التقليدى هنا عبئاً كبيراً على النص فقد خفف منه استخدام أدوات فنية أخرى تؤدى نفس وظيفة السرد ولكن بطريقة لا تجعله عبئاً على النص .

. . . . . .

منذ أول مسرحية كتبها صلاح عبدالصبور وهى "مأساة الحلاج" نجده يستخدم الجوقة لتقوم بدور السارد للحدث . ففى المنظر الأول من الفصل الأول يبرز التاجر والفلاح والواعظ يتسكعون فى مقدمة المسرح ويلتفتون إلى عمق الناحية اليمنى حيث الحلاج مصلوب على جذع شجرة . يتساءلون عن سر صلبه ، فتضىء مقدمة المسرح اليمنى حيث تظهر مجموعة من الناس ، ويتحرك الرجال الثلاثة نحوهم ويسألون عن الشخص المصلوب ، ويأخذ قائد المجموعة فى سرد قصة الرجل ، إنه رجل فقير وهم أيضاً فقراء مثله ، إنهم يتكونون من القراد والحجام والخدام والنجار والبيطار ، وليس فيهم الجلاد . ولكنهم يحملون على أكتافهم وزر قتله ، فلقد باعوا أنفسهم للسلطان حين جعل منهم قضاة ، فصاحوا "زنديق" فهم القتلة أحبوه فقتلوه بالكلمات . يأخذ الحوار بين المجموعة والرجال الثلاث لتكتمل دورة سرد رواية الحلاج فقد تم له ما أراد من الشهادة . إنهم ساعدوه عليها لأنهم لا يريدون أن يحرموا العالم من شهيد ، بكوا لفراقه وفرحوا بأنهم علقوه فى كلماته ، رفعوه بها فوق الشجرة ، أما بقية كلماته فسيدسون ليشقوا بها محارث

الفلاحين ويخبئونها فى بضاعات التجار لتحملها الريح السواحة ، سيخفونها فى أفواه حداة الإبل الهائمة على وجه الصحراء ويدونونها فى الأوراق المحفوظة ويجعلون منها قصائد وأشعاراً ، ويأتى الشبلى بعد ذلك ليتحدث عن المحاكمة فى غموض مملوء بالندم يشعر بأنه هو الذى قتله ..

لو كان لى بعض يقينك
لكنت منصوباً إلى يمينك
لكننى استبقيت حينما امتحنت عمرى
وقلت لفظاً غامضاً معناه
حين رموك فى أيدى القضاة
أنا الذى قتلتك
أنا الذى قتلتك ( ص ١٧ )

وحين يزداد الغموض لدى الفلاح والتاجر والواعظ بما يرونه من ندم المجموعة وسردها الغامض لمأساة الحلاج يسيرون وراء الشبلى يسألونه أن يحدثهم عن قصة هذا الرجل المصلوب . ويسدل الستار على هذه المقدمة السردية لتبدأ الأحداث .

وتلعب الجوقة دوراً بعد ذلك خارجاً عن دائرة السرد ، فالرجال الثلاثة كانوا ممن سمعوا عظة الحلاج ولكنهم لا يأخذونه مأخذ الجد .

وفى نهاية المسرحية يظهر الشبلى ليدلى بشهادته فى أمر الحلاج لتختتم المجموعة المسرحية بسؤال القاضى أبى

عمر ، جمع الفقراء : "مارأيكمو ياأهل الإسلام فيمن يتحدث أن الله تجلى له أو أن الله يحل بجسده" . فتصرخ المجموعة "كافر" ويتخذ القاضى من ذلك ذريعة يبرىء بها نفسه من الحكم عليه ، فالدولة لم تحكم والقاضى لم يحكم ، إنما العامة قد حاكمت الحلاج وحكمت عليه بالموت ، وتنتهى المسرحية بخروجهم فى خطى متباطئة ذليلة .

فالجوقة التى أنهت المسرحية هى نفسها التى بدأت المسرحية بسردها ، فتكون حجتهم بأنهم قتلوه من أجله حتى لا يحرموا العالم من شهيد قولا مردوداً فقد اشترتهم الدولة .

ولعبت الجوقة أيضا دوراً هاماً فى مسرحية "الأميرة تنتظر" . تكونت الجوقة من ثلاث وصيفات لعبن داخل النص دوراً تمثيلياً لا سردياً . تلعب الثانية والثالثة دوراً فى المشهد الطقس الحزين الذى تؤديه الأميرة كل ليلة ، فالثانية تلعب دور السمندل الذى خدع الأميرة وقتل الملك ، والثالثة تلعب دور الملك الشيخ الذى يقتله السمندل بينما تبقى الأولى جالسة على الأرض .

ويكثر السرد فى مقدمة الحوار الذى يدور بين الوصيفات لكشف الجو وطبيعة المكان والزمن الذى فارقوا فيه القصر الملكى للحياة فى الوادى المجدب :

خمسة عشر خريفاً مذ فارقنا قصر الورد
ونزلنا هذا الوادى المجدب
إلا من أشجار السرو الممتد

لقد لعبت الجوقة دوراً هاماً فى بنية النص فتخلصت من الحوار السردى الساكن لتمثل حركة داخل النص .

أما فى مسرحية "عندما يموت الملك" فقد كانت الجوقة تتكون من ثلاث نساء يقمن بدورهن الفعلى من ممثلى المسرح يقدمن المسرحية للجمهور . فالجوقة تلعب هنا دوراً مختلفاً عن الجوقة المسرحية ، فهن هنا يقدمن أنفسهن خارج دائرة الفعل الإيهامى للمسرح إلى اللحظة الواقعية للتمثيل محاولات أن يكسرن الحاجز بين المسرحية والجمهور ليصبح الجمهور جزءاً من الفعل المسرحى . أى أن محاولات كسر الحاجز بين الجمهور والمسرح هى مهمة الجوقة هنا .

وتقوم الجوقة بدور السارد للأحداث وكشف جو المسرحية ، فالمرأة الثالثة تذكر أن هذه المسرحية التى تعرض اليوم عن موت أحد الملوك ، والأولى تذكر أن هذا الملك قد مات منذ ثمانية أعوام وخمسة أشهر . وتعود الثالثة لتذكر أن الملك كان يحكم إحدى المدن الكبيرة التى تقع على مجرى النهر قد يكون بجانبها بحر واسع أو جبل شامخ وهى مدينة واسعة تتناثر فيها الأسواق والمعابد والصيدليات والحانات والمدارس والسجون ، ولا يتضح شىء من ذلك عن المدينة سوى النهر والسوق والسجن ، فقد ظهر السوق من وجود الخياط ، والسجن من وجود ملك مخيف فى إمرته جلاد يقطع الرقاب .

وتعود المرأة الأولى لتروى أن هذا الملك ظل يحكم المدينة عشرة أعوام وإن كان مؤرخه الرسمى قد أثبت فى أحد أبحاثه الرصينة أن المملكة لم تعرف طوال تاريخها ملكاً غيره .

تدور عملية السرد فى التنقل مابين الفتيات الثلاث عن أحداث المسرحية محاولة أن تجعل الحاجز بين الجمهور والنص ينكسر فى أثناء عملية السرد . تبدأ الموسيقى ثم ترتفع حتى تطغى على صوت الراوية رغم ما تبذله من جهد فى الصراع . ويظهر الملك ووراءه صف من الرجال هم الوزير والمؤرخ والقاضى والشاعر والجلاد ، وتتحول الموسيقى إلى موسيقى راقصة وتنضم للجوقة نساء أخريات وهنا يصبح للجوقة دور فى عملية البناء .

وتعود الجوقة من النساء الثلاث بعد ذلك إلى الظهور فى المنظر الأول من الفصل الثانى ، تتحدث المرأة الأولى عن عادات الموت واختلافها من بلد إلى بلد ، وتكمل الثانية الحديث عن عادات لبس الميت ، وتتعرض الثالث إلى ما يعرض على الميت من ألوان الطعام والشراب التى كان يحب . وتذكر الأولى أن الفقراء لا يعودون إلى الحياة عندما تعرض عليهم حياتهم الأولى أما الملوك فقد يعودون إلى الحياة فإن مباهج حياتهم كثيرة .

وتقدم المرأة الثانية للفصل بأن الستار سيرفع عن الملك ممدداً فى فراشه .

وحين تبدأ الحركة فى الفصل تأخذ كل واحدة من نساء الجوقة دوراً يعبر عن علاقتها بالملك فى حياته ، فتخاطبه الأولى وهى تروى عن حياتها الجنسية معه وتتبعها الثالثة ، ثم يتوقف دورهن إلى أن يبدأ الفصل الثالث لتخبر النسوة الجمهور بأمر من مدير المسرح نقلاً عن المخرج نقلاً عن المؤلف ـ الحيرة التى وقع فيها عند تأليف النص وهى كيف تنتهى المسرحية ؟ ويخير المؤلف الجمهور على لسان النسوة بين ثلاثة حلول : الحل الأول وهو الشكوى إلى الأقدار ومناشدتها أن تحل مشكلة الملك والملكة والشاعر ويقدم الحل مسرحياً ، ثم تعلق الجوقة على هذا الحل ، ويقدم الحل الثانى ، وتسرد فيه الثالثة الحل وهو انتظار الجميع حتى يعود الجلاد . وينتظر الشاعر والملكة حتى يولد الطفل ويكبر ، ثم يعلماه الحكمة والشعر مع قليل من اللعب بالسيف حتى يبلغ عامه العشرين ، ليرفع الستار عن الحدث المسرحى المعبر عن الحل الثانى . وبعد انتهاء الحركة يسدل الستار على هذا الموقف لتظهر الجوقة تتحدث سرداً عن الحل الثالث ، وتعرضه الفتاة الثالثة ويبدأ حيث انتهى الفصل الثانى بعد أن يغفو الشاعر مع الملكة فى كوخهما ، ثم يهبان فى الصباح لملاقاة المستقبل ، مبتسمين سعيدين بليلتهما منطلقين لمعركتهما .

ويبدو من هذا أن الجوقة تقوم بدور هام فى السرد لتقديم النهايات الثلاث غير أن دورها كان مفتعلاً ، فالحل الأول غير معبر عن تتمة طبيعية للمسرحية ، وكذلك الحل الثانى ، وكان

وجودهما حلية فى النص وتقديماً بغرض التجريب بلا مبرر ، أما النهاية الثالثة فقد كانت متمشية مع الحدث الأصلى موجهة إياه للنهاية التى قدمت الأحداث لتوصل إليها . فبعد أن وقف الشاعر بمزماره ضد الجلاد وغامر ليكون مع الملكة كان لابد أن يكون هو المعطى الطفل للمرأة . النص يقف مع الشاعر . ويكون وجودهم فى النهاية لسؤال الجمهور عن النهاية التى يريدها فلا أظن أن المخرج أو المؤلف يريد رأى أحد . فالجوقة هنا كانت حلية فى العمل المسرحى تسرد ما لا داعى لسرده .

أما مسرحية "مسافر ليل" فقد اعتمدت على الراوى الذى يصف الأحداث ، ويسردها .

يقدم الراوى فى البداية بطل المسرحية "الراكب" :

بطل روايتنا ومهرجها رجل يدعى
يدعـى ما يدعـى

ماذا يعنى الاسم
صنعته أيـة صنعـة
وهو يسافر فى آخر قاطرة ليلية
نحو مكان مـا ( ص ٦ )

وهو يروى ما يصنع الراكب وطبيعى أن الراكب موجود أمام النظارة ليصنع كل ما يرويه الراوى .

ينتقل الراوى بعد ذلك إلى وصف "عامل التذاكر" وينتقل منه إلى عامل التذاكر وهكذا حتى تنتهى المسرحية . يسرد

عما فى أعماق الشخصية وما تصنعه .

الراوى : العامل يلقى فى ضيق أسلحته
ويمد يديه الفارغتين
فى كسل نحو الراكب ( ص ١٠ )

ويعلق على الحدث الذى يتم بين الراكب وبين عامل التذاكر مخاطباً الجمهور .

الراوى : فلننتبه الآن
فسيحدث شىء من أغرب ما يخطر فى بال
العامل يفتح فمه .. يمسح وجه التذكرة بكفه
يتذوقها بلسانـه
يستطعمها .. يقضم منها .. يمضغها .. يبلعها يتجشأ

وحين يأخذ الموقف فى الحدة فى نهاية المسرحية يتوقف دور الراوى عن السرد حتى يطعن عامل التذاكر الراكب بالخنجر . وهنا يعلق الراوى على هذا الحدث مخاطباً الجمهور :

الراوى : لا أملك أن أتكلم
وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى
بالصمت المحكم

يلعب الراوى فى المسرحية دور كسر الحاجز الثالث بين الجمهور والخشبة ، ولكن هل كان دوره ضرورياً ؟ إن النص يمكن أن يؤدى دون الراوى باستثناء النهاية حين يأخذ دوراً

فى حركة المسرحية . فهذا المشاهد للحدث الصامت الذى يطلب منه عامل التذاكر أن يساعد فى رفع الجثة فيخاطب الجمهور معلناً عجزه لأنه أعزل مثلهم وفى يد عامل التذاكر خنجر . وحتى هذا المشهد كان يمكن الاستغناء فيه عن الراوى واستبدال فرد من الجمهور به ليقول جملة الراوى ، إذا أريد كسر الحاجز بين الجمهور والممثلين . لقد جعل النص له ضرورة فى أنه يرمز إلى الشعب الأعزل الصامت وكان يمكن أن يظل الرمز باختيار فرد من المشاهدين ، وبذلك يكون الحاجز قد كسر ، ويكون الجمهور قد أدى هذا الرمز كاملا كما يريده النص ، وكان يمكن بذلك التخلص من السرد الزائد فى المسرحية ، لقد أراد صلاح عبدالصبور فى مسرحيته أن يحقق تجديداً ، فلجأ إلى شخصية الراوى ، فلم يستطع أن يجعلها تؤدى دورها القديم وعادت إلى السرد ، ابن الفرجة الشعبية العربية . وهذا التجديد لم يخرج نصوصه المسرحية عن دائرة الحكاية أيضاً .

## الحكـايــة

لم يستخدم صلاح عبدالصبور فى مسرحياته حكاية هامشية ترويها شخصية من شخصيات المسرحية كما حدث فى بعض مسرحيات شوقى ، باستثناء مسرحيته "الأميرة تنتظر" ففيها ينظم طرفتين من الطرف الشعبية : الأولى ذكرتها الوصيفة الأولى لترفه عن الأميرة التى تريد أن تضحك لتجلو طيف القلق عن القلب فتطلب من الوصيفة أن تقول

نكتة . وقد أتبعت الوصيفة الثانية النكتة الأولى بأخرى ( ص ١٨ ، ١٩ ) والطرفتان زائدتان على النص ، فهو لا يفقد شيئاً إذا ما حذفتا .

أما البناء المسرحى فقد اعتمد على الحكاية اعتماداً أصيلاً . فمسرحية "الحلاج" بدت وكأنها مسرحة لحكاية يحكيها رئيس جماعة الصوفية أو الجوقة فقد استبد فضول الفلاح والتاجر والواعظ فى المنظر الأول من الجزء الأول ، لمعرفة قصة الرجل المصلوب فاتجها نحو رئيس الجوقة ، والمفروض أنه الشبلى يسأله عن قصة هذا الرجل المصلوب ..

الفلاح : عجباً لم تذكر شيئاً

التاجر : لن ترضى زوجى عنى الليلة

الواعظ : ضاعت عظتى إلا أن اتبع هذا الشيخ الطيب
فيحدثنى بالقصة

ياشيخ .. ما القصة .. ما القصة ..

من قاتل هذا الرجل المصلوب ؟

هل ندركه .. فيحدثنا ..؟ ( ص ١٧ )

وينطلقون خلفه لتبدأ القصة فى المنظر الثانى . الحلاج والشبلى يتجادلان حول عقيدة كل منهما فى التصوف ، فالحلاج يرى أنه لا يستطيع أن يميت النور بعينيه ، فالشمس

تواصل رحلتها الوحشية فوق الساحات والخانات والمارستانات والحمامات . وهو يرى كل ذلك ، إنه ليس بأرمد . والشبلى يراه قد حدق كثيراً إلى الشمس وليست هذه طريقتهم ؛ الصراع حول أن ترى وتقاوم أو أن ترى وتكبت . ويرى الحلاج أن الله اختار شخوصاً من خلقه ليفرق فيهم اقباساً من نوره هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل ويفيضوا نور الله على فقراء القلب . وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء . ويخالفه الشبلى فإن دور الموهوبين ليس فى الثورة ، فالله خلق الموت وخلق العلة والداء . فالشر قديم فى الكون ، إنه وسيلة ليختبر الله به عباده كى يعرف من ينمو ممن يتردى ، وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه ، فإذا صادفت الدرب فسر فيه واجعله سراً ، والشبلى ينصح الحلاج أن لا يفضح سره وهناك تكون عقدة الحكاية ، فالحلاج فى نظر الشبلى يفضح سره . الحكاية تمتلىء بالتفصيلات الحوارية حول الله والخير والشر ودور الصوفى ، والحلاج يرفض طريق الشبلى ويخلع خرقة التصوف إذا كانت تعنى الذل والمهانة .

وتستمر التفصيلات فى المنظر الأول فى ساحة ببغداد يظهر فيها الوعظ والتاجر والفلاح يتسكعون ، ويدخل ثلاثة آخرون من الجوقة : أحدب وأعرج وأبرص ، يتناقشون فى أمر الحلاج ثم يدخل ثلاثة من الصوفية ويتناقشون أيضا فى خلعه للخرقة ، ويظهر الحلاج وهو ينادى الغرباء والفقراء والمرضى

كسيرى القلب والأعضاء يدعوهم ليطعموا كسرة من خبز مولاهم وسيدهم ليهديهم إلى ربه ، ثم يأتى شرطى يناقش الحلاج وينتهى إلى أن قوله كفر ويأخذه إلى المخفر . والمسرحية تقدم إضاءة قصصية فى هذا الموقف إذ يسأل صوفى زميله : هل نتركه للشرطة ؟ فيجيبه : هذا ما أوصانا به ، ويدخل الجزء الثانى فى تفصيلات قصصية دقيقة ، فالمنظر الأول فى السجن . ويبدو وكأنه قصة قصيرة ممسرحة عن حياة الحلاج ، فيه يظهر الحارس وهو يدخل الحلاج ثم لقاؤه بسجينين تحكى قصتهما قبل السجن ، ثم يأخذ صراع بين السجينين ويتهمان الحلاج بأنه الذى أحدث الجلبة فيأتى السجان ويضرب الحلاج بقسوة فلا يرد عليه ، وينتهى بأن يتهاوى بجانبه من شدة ضربه له ويبكى على كتفيه ويطلب منه الغفران . ويهرب أحد السجينين بينما يبقى الثانى رافضاً الهرب لكى يكون بصحبة الحلاج . لقد تحول حبه للحلاج قيداً يقيده فى السجن كأنه فأر مقعد . وتتحرك الأحداث فى الفصل الثانى للمحاكمة : القضاة يختلفون فى الحلاج فينسحب القاضى ابن سريج ويبقى القاضى أبوعمر وهو قد حدد حكمه على الرجل قبل المحاكمة ، لكن المحاكمة لا تستمر على هذه الوتيرة ، فالدولة قد سامحت الحلاج فيما نسب إليه من تحريض العامة والغوغاء على الإفساد ، وعفت عنه عفواً كلياً لا رجعة فيه . ولكن الوالى قد يعفو عمن يجرم فى حقه لكن لا يعفو عمن يجرم فى حق الله ، ولهذا يرجو أن يسأل فى دعواه الزندقية . ولقد حدد ابن سريج الموقف

المتتبع للجزئيات القصصية بأنهم يحكمون حبل الموت حول رقبة الحلاج فأرادوا أن يمحوها خوفاً من سخط العامة .

وينسحب ابن سريج ليبقى أبو عمر مستخدماً مكره فى توجيه العامة للحكم إذ يسألهم عما يرون فى الحلاج فيصرخون : كافر . وعندما يسألهم عن الجزاء يرفعون أصواتهم : الموت . ويقول لهم أبو عمر : دمه فى رقبتكم فيردون بالإيجاب . ويحكم القضاة بالموت عليه على أنه حكم العامة ، وتخرج الجماهير من المحكمة بخطى متباطئة ذليلة . لم تكن هذه هى النهاية . وإنما امتدت المسرحية إلى بداية المنظر الأول فى الجزء الأول لتتم تفصيلات ما حدث فى الحكاية ، فالعامة قد حكمت حكمها بعد أن قدموا لكل فرد من المجموعة ديناراً ذهبياً وطلبوا إليهم أن يصيحوا : كافر ! كما قالوا لهم صيحوا : فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا . وجاءوا المحكمة : فى الصف الأول الأجهر صوتاً والأطول .. وفى الصف الثانى ذو الصوت الخافت والمتوانى . وتقف مجموعة الصوفية ليعلنوا أنهم القتلة .

فمسرحية "مأساة الحلاج" تقف بوضوح عملاً ممسرحاً لحكاية الحلاج .

ولا تختلف مسرحية "ليلى والمجنون" عن كونها أيضا حكاية ممسرحة . لقد قدمت المسرحية مجموعة شباب مناضل فى غرفة تحرير إحدى المجلات التى كانت تصدر بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ وعلى الجدران صور لبعض قادة النضال القومى .

ويظهر من الشخصيات سعيد وحسان وزياد وحنان وتبرز الخلافات بين الشخصيات ، ويبرز الصراع بين فكر حسان وفكر سعيد . فالأول يريدها ثورة دموية ، والثانى يرى الحرب بالكلمة ، ويأتى قائد الجماعة الأستاذ . ويتبدى من فكره أنه يقف مع سعيد ، وهنا يعارضه زياد فالكلمة لم تغير شيئاً . ويتغير الموقف الساكن فى المسرحية بدعوة الأستاذ أن يمثلوا مسرحية "مجنون ليلى" لتتكشف الشخصيات وتمتد الأحداث ، فهو يقسمهم ، حسان هو ورد ثقيف فله سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس وهو فدائى حتى فى الحب ، ويختار سعيد لدور قيس ، ويعطى حسان السبب لذلك فهو أنسبهم للدور : وجهه يصلح للإغماء ويجيد الشعر . ورأى الأستاذ فى ليلى أنها تشبه ليلى المجنون فى أنها روح ضائعة بين الواقع والحلم ، ويعطى زياد دور راوية المجنون وصاحبه زياد . وتدخل التفصيلات فى المسرحية فالحاج على يأتى حاملاً فى يده سلخة مطبوعة لم تجف بعد يتضح أن الرقابة منعتها ، فيطلب منه أن يكتب موضوعاً آخر ويتبادلون بعد حواراً ملتهباً حول الثورة وكيف تتم ، ثم يدخل حسام الذى كان معتقلاً وقد خرج من السجين بعد شهرين من اعتقاله ، وبعد ذلك تدخل المسرحية فى تفصيلات قصصية حول العلاقة بين ليلى وسعيد .

وتستمر التفصيلات فى الفصل الثانى : يظهر سعيد وليلى فى منزلها وتأخذ الأحداث الاسترجاعية لماضى سعيد وطفولته . فتظهر الأم وزوجها وسعيد فى منظر حزين لطفولة

حزينة وأم معذبة . ويتحرك المنظر الثانى فى المقهى ويظهر واضحاً إحساس الجماعة بالفشل ، يتفق فى ذلك زياد وسعيد بأنهم جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت . قد مات ولما يولد بعد . "لا يقدر أن يصنع شيئاً فى الحب" . وهنا يخبرهم باكتشافه بأن حساماً جاسوس عليهم لم يستطع أن يقاوم فى السجن فباع أصدقاءه . وينتقل الفصل الثالث إلى منزل حسام لتتراكم الأحداث القصصية . حسان يحاول قتل حسام فيهرب ، ويأتى سعيد فيجد ليلى خارجة من حجرة نوم حسان ، تفتش عن بعض ملابسها . وفى المنظر الثانى يعود حسام ليجد سعيداً نائماً من الجهد النفسى الذى أحدثه الموقف له ، ليخبر ليلى أنه لم يعد إلا بعد أن ألقى القبض على حسان فيدفع حساماً بقدمه ، ولا يقبل كلمات الرجاء من ليلى بأن يتمهل لحظات ، فسعيد متعب إلا أنه يفيق ، وحسام يظهر الإساءة له ، فينهض سعيد ، وينهال عليه ضرباً بتمثال فى يده فيسقط على الأرض ، فتصرخ ليلى "مجنون ! مجنون !" وتهرع إلى الشباك لتفتحه بينما يسقط سعيد متهالكاً وهو يصيح : لن تأخذها منى ! وصوت بائع الصحف ينادى على الصحف المسائية معلناً عن حريق القاهرة والأحكام العرفية .

ويعود المنظر الثالث إلى غرفة التحرير ويظهر فيها الأستاذ وزياد وحنان وسلوى ويتضح من المنظر أن الجماعة تتفتت ؛ سلوى ستذهب إلى الدير وزياد وحنان سيذهبان إلى القرية ليعملا فى روضة أطفال هناك ، والأستاذ يحاول أن يقنعهم بالبقاء وتجاوز الأزمة ، "ففى يوم ما سنعيد بناء مدينتنا

الحلوة لقد هشمت الجماعة أزمة الوطن بحريق القاهرة وأزمتها الشخصية ، وبينما يحاول الأستاذ أن يقنعهم بالبقاء معه يعلم من الحاج على أن الشرطة فى المطبعة تلم أعداد الجريدة ، فيستسلم لهم ويطلب منهم الرحيل . وينتهى المنظر بإعلان تشاؤمه وهو المتفائل فى كل مناظر المسرحية ، فيعلن أن هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أو نتغنى أو حتى نوجد . وتكون آخر كلماته : "ياحاج على أغلق كل الأبواب .. أغلق .. أغلق !" . وكان يمكن أن يكون هذا المنظر هو نهاية المسرحية فقد يخفف من حدة تكوينها القصصى .. ولكن إمعاناً فى عملية الحكى يذهب الأستاذ إلى سعيد فى السجن وتأتى ليلى ليدور حوار بينهما يعبر فيه عن أزمته الشخصية ، وإحساسه بالقلق والشك ليجعل العبارة الأخيرة فى المسرحية .

سعيد : يوماً ما ستحبين سواه
رجلاً يعرف أن اسمك ليلى
ويناديك باسمك

هذه النهاية حققت مسرحة للحكاية . كان يمكن أن يحذف الفصل كله دون أن تخسر المسرحية شيئاً إلا القصيدة الغنائية الجميلة فيه وهى "رسالة للقادم من بعدى" وهى عموماً ليست إضافة مسرحية بقدر ماهى عبء عليها . والمنظر الأخير عموماً حول الأزمة كلها ، فيظهر سعيد وليلى دون مبرر ، فقد كانت المسرحية دون هذا المنظر معبرة عن أزمة الجماعة .

وما حدث لمسرحية "ليلى والمجنون" قد حدث لمسرحية "الأميرة تنتظر" فالأميرة وهى تعيش مواجداتها الليلة تمثل مأساتها ، ويأتيها القرندل منتظراً للسمندل المغتصب للحكم . وحين يعود السمندل ويحاول أن يكسب الملكة إلى صفه ويقتله القرندل تكون المسرحية قد انتهت بغنائية القرندل : "ياامرأة وأميرة .. كونى سيدة وأميرة" .. أو تنتهى بقصيدة الأميرة التى تختمها بقولها :

انظرن .. وباركن

اكتملت لحظتى الموعودة حتى سحقت نفسى قطعا .

وتتهاوى جالسة بجانب المائدة وقد أدارت ظهرها للجثة ، ولمعت على وجهها ابتسامة بالغة الضياء وعيناها مغلقتان كأنها تحلم . هنا تكون المسرحية قد انتهت بشكل لا حكائى . ولكن النص امتد فى الحكى ليقدم خاتمة تفصيلية لما تصنعه الاميرة فهى تضيق بعد ذلك من الحلم وتدير ظهرها للمشهد السابق كله . وتحادث وصيفاتها ، وتتحدث عن حلمها بالمتعة وترك عبء التدبير وهم التفكير والنزهة والمشى فى طرقات الغابة حتى أبواب القصر ، لقد خلعت ثوب الماضى ، وأغلقت على أشباح الحلم المؤلم هذا الكوخ المعتم ، الذى كانت تعيش فيه وتختمه بنفس خاتمة الأستاذ فى مسرحية "ليلى والمجنون" بحديثها للوصيفات : "أغلقن الباب على الظلمة .. أغلقن الباب على الماضى" . وإذا كان غلق الباب فى مسرحية "ليلى والمجنون" يمكن أن ينقذ المسرحية من الإغراق فى الحكاية لأن أحداثاً أخرى جاءت فى غير محلها ،

فهنا يأتى الإغلاق لباب الماضى تتمة كاملة للحكاية الممسرحة .

ولم تبتعد مسرحية "مسافر ليل" عن الحكاية على الرغم من أن شخوصها قليلون ؛ فهم الراوى وراكب القطار وعامل التذاكر . ولقد لعب الراوى دوراً هاماً فى جعل بنية نص المسرحية بنية قصصية . فهو يسرد الأحداث ويعلق عليها بتفصيلات قصصية . كما أن عامل التذاكر بسرد حالته ودوره مع راكب القطار حول النص إلى حكاية ، فهو ممثل السلطة ، إن لم يكن السلطة ، فهو ثلاثى السترة الصفراء ، ومرة أخرى يتحول إلى عشرى السترة . وهذه الدلالة . أدخلت فى النص التركيب القصصى إذ أن الرتب العسكرية لا تزيد على عشرة . وهى مسيطرة على القطار وعلى راكب القطار لتنتهى المسرحية بقتل عامل التذاكر للراكب . وطلبه من الراوى أن يساعده لحمل الجثة ختم للحكاية التى يمكن أن نطلق عليها قصة قصيرة ممسرحة جمعت تفاصيل الحكاية فى الفن القصصى المكتوب .

ومسرحية "بعد أن يموت الملك" فى فصلها الأول والثانى حكاية للملك الطاغية الذى يعجز أن يمنح زوجته طفلاً . يقدم الفصل الأول تفاصيل حياة الملك وطغيانه وينتهى بلقائه بالملكة التى تطلب طفلاً يعجز أن يعطيها إياه . وحين تسأله أن تحاول الإنجاب من رجل آخر يموت . والفصل الثانى يأخذ فى تفصيلات علاقة الملكة برجال القصر الذين يرفضون أن

يتقدموا ليمنحوها طفلاً وقد جلسوا بجوار جثة الملك فى خوف وذعر منها . فتخرج مع الشاعر إلى شاطىء النهر ، فتطاردها الحاشية وترسل إليها الجلاد لأن عليها أن تعود ، فالملك يريدها ، ويقاوم الشاعر الجلاد بمزماره ثم يقتله .

تكسر الجوقة حدة الحكاية حيث تخير الجمهور بين ثلاث نهايات ، كل نهاية منها توجه المسرحية نحو نهاية للحكاية . غير أن الحل الثالث يتماشى تماماً مع طبيعة أحداث الحكاية ، فالشاعر ينتظر ، ثم يخرج والملكة من الكوخ وسيف الجلاد مستند إلى الجدار ، وقد أصبح بهذا السيف فارس الملكة الشاعر ، أو شاعرها الفارس . ويذهب بها إلى القصر ، والمنادى ينادى فى قاعة العرش عند دخولهما : الملكة والشاعر ، ويستل سيفه أمام رجال القصر فيطيعونه جميعاً فيما يأمر .

وتنتهى المسرحية بالشاعر وقد أصبح بجانب الملكة تابعها الفانى فى حبها ، الناسج أحلام المستقبل المتغنى بالصبح الأجمل . ويهبط الستار لتكون النهاية سعيدة لحكاية شعبية ممسرحة . إن مسرحيات عبدالصبور لم تخرج عن إطار الوضع التقليدى لمعظم ما كتب فى المسرح العربى ـ مستمداً أصوله من فنون الفرجة الشعبية ، إطار الحكاية الممسرحة . فى جو من الفانتاستك .

## الـوظيفـــة

إن محاولة فهم مسرحيات صلاح عبدالصبور تتطلب وقفة مع الوظيفة . فهذه المسرحية لا تريد أن تحقق متعة مجردة وإنما كانت تؤدى رسالة محددة وأنا شخصياً أرى أن لكل عمل فنى وظيفة يتغياها . وقد تكون مقصودة لذاتها أو غير مقصودة ، فالجمال لا يكون مبرءاً من كل غاية وإنما له غاية محددة ، أو غايات . وقد لا يقصد النص واحدة من هذه الغايات بذاتها ولكن متلقى النص عندما يجد فيه متعته يجد إرضاءً للغاية التى يتطلبها .

وإذا لم يجد الغاية التى يريدها أو التى يريد النص أن يوجهه إليها يفقد النص بذلك كثيراً من مقومات وجوده أى يفقد جماله . الفن الجميل لا يخرج من فراغ ، ولا يذهب إلى فراغ . قد يكون لجمال الفن مقصده ولكنه يوجه إلى مقصد آخر ، وهذا دور المتلقى للفن . وإذا كانت مسرحيات أحمد شوقى قد حملت رسالة أخلاقية ومسرحيات باكثير توجهت نحو الأيديولوجية الإسلامية ، واتجه الشرقاوى إلى الالتزام بالماركسية ، فإن صلاح عبدالصبور لم يكن غير واحد من كُتّاب مصر الذين يتجهون بأعمالهم إلى غاية محددة .

لقد كانت مسرحيات عبدالصبور فى منحاها العام وجودية .

لقد حقق فى أعماله الثلاثة ـ الأولى "مأساة الحلاج" و"ليلى والمجنون" و"مسافر ليلى" ـ فكرة العبث فالوجود

عبث بما فيه من حياة وموت . فالحلاج يموت دون أن يحاول الدفاع عن نفسه .. يستسلم لقاتليه .. يطلب من أنصاره ألا يتبعوه إلى السجن . وهم بعد أن أعلنوا الحكم عليه بالموت بدينار ذهب يبكون لأنهم فارقوه ويفرحون لأنهم صلبوه بكلماته .

المجموعة : أبكانا أنا فارقناه
وفرحنا حين ذكرنا أنا علقناه فى كلماته
ورفعناه بها فوق الشجرة .
( ص ١٤ )

الحلاج يصلب والجماهير تقف نادمة تبكيه ، وصديقه الشبلى الذى يعارضه فى رأيه معارضة شديدة يعترف أنه إمام من أعلى أهل طريقتهم قدراً . إنه يقف ليفرق بين موقفه وموقف الحلاج وهذا أساس الاختلاف بينهما : إن الحلاج يرى فيجن من الفرحة ويهذى ويعربد ، أما هو فيتلذذ فى صمته . ويذكر رأياً : "إن أحببت وأخلصت العهد هل تبقى ذاتك ذاتك أم تفنى فى محبوبك وبهذا يشعر أهل الوجد ، فنيت نفسى فى خالقها ، فنيت ذات فى ذات . لم يصبح فى دنياك سوى ذاته .. حتى أنت قد أصبحته" .

وعندما يسأله القاضى أبوعمر إن كان هذا قوله أم قول الحلاج يطلب منه أن يصرفه ، إنه بهذا يلقى به فى النار ، فلقد عاهد الله ألا يفشى أسراراً ألا يتحدث عن حاله . فيرد عليه أبوعمر : إذن هو قول الحلاج . فيطلب الشبلى متوسلا أن يدعه يخرج . بهذه الكلمات أشهد على الشبلى موقفه الذى يتهم فيه الحلاج بالكفر دون أن يقول إنه أيضاً يؤمن بذلك ،

فتكون كلماته ختاماً لتأكيد التهمة على الحلاج . ويقف الشبلى أمام جسد الحلاج المصلوب وفى يده وردة وهو يبكى بكاء الندم . "أو لم ننهك عن العالمين فما انتهيت .. قد كنت عطراً نائماً فى وردته ، لم انسكبت ؟.. ودرة مكنونة فى بحرها لم انكشفت" ؟ ( ص ١٦ ) . ثم يعود ليقول له معبراً عن ندمه : "أعطيك بعض ماوهبت للحياة . بعض ما أعطيت" ويلقى إليه بالوردة الحمراء فى يده . ترى أكان للوردة الحمراء معنى ماركسي ؟ لا أظن ، فإن المسرحية لم تقدم الحلاج بطلاً ماركسياً ، إنما قدمته وجودياً متلذذا بالألم . والشبلى أيضاً متلذذ بالندم . لقد كشف ندمه عن ضعف يقينه ، فهو لم يتكلم لأن العهد منعه من الاعتراف بطبيعة العلاقة بينه وبين ربه بأنه لو كان له يقينه لكان مصلوباً إلى يمينه ، لكنه ساعة الامتحان قال لفظاً غامضاً حين رموه فى أيدى القضاة ثم يصرخ ندماً ..

"أنا الذى قتلتك .. أنا الذى قتلتك" ( ص ١٧ )

وفى مسرحية "ليلى والمجنون" ينتهى الأستاذ وهو المتفائل بعد أن شاهد تمزق جماعته من الشباب بأن هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أن نتغنى أو حتى نوجد . لقد كان الأستاذ يحلم بالمستقبل حلماً قد لا يشهده ولكنه يبقى ظلاً قد يبلعنا فى الرمل ، ولا نرقد فى رغوته الرطبة ، ولكن الأمل باق ممتد . فالمجلة تتألق كالوشم النارى على ساعد هذا البلد الممتد . وكان تلامذته قانطين ولكل منهم سبب خاص فى قنوطه ، فالثورة لن تأتى ، وحسان أكثرهم تشاؤماً يطلب من

الأستاذ ألا يكتب فى الحب ، بل يكتب فى النقمة والبغضاء فهذا عصره . لقد تحكمت مقولة حسان فى واقع الجماعة ، إذ يبدو أن العالم عاهر ، وهنا تسقط الحياة لتصبح عبثاً . ومع ذلك فالجماعة تأخذ بالجد فى مواجهة حسام الجاسوس ويحاول حسان أن يقتله ، ولكن حساماً أكد العبث ، فالفتاة التى يحبها الشاعر الجاد سعيد فى بيته ، فى حجرة نومه . لتنتهى المسرحية بنهاية عابثة ، فسعيد يسأل حبيبته فى السجن إن كانت مازالت تحب الجاسوس حساماً أو تميل إليه ، وحتى حين يبلغها أنها ستحب رجلاً غير حسام يعرف اسمها ويناديها به ـ لا يكون هناك أمل ففى دائرة العبث لا تصبح للأسماء قيمة .

ويتحكم العبث فى مسرحية "مسافر ليل" فهى تمثل لحظة عابثة ، فراكب القطار وهو يواجه طغيان عامل التذاكر يستسلم له ويترجاه ويسقط فى هوة الاستعطاف ، وعامل التذاكر يزداد حدة وقسوة وطغيانا ، يتلون من ثلاثى السترة إلى عشرى السترة ، وحين يبلغه أنهم فى بحثهم عن سارق البطاقة الشخصية قد أمسكوا بالآلاف وعذبوا عشرين حتى الموت وثلاثين لحد العاهة ، وثمانين حتى الإغماء ـ يكون رده بسؤال عابث : وهل اعترف أحد ؟ وتكون ردوده على عبث السلطة ردوداً عابثة أيضا ، فينتهى ممثل السلطة إلى قتله بالخنجر فالسلطة هنا تعبث بالمواطن لأنه قبل العبث . وحين يسأل ممثل السلطة الراوى أن يساعده على حمل جثة الراكب الثقيلة يعلن الراوى استسلامه بسؤال : "ماذا أفعل ؟" ،

ويرد على نفسه : "فى يده خنجر" . وهو مثل الجمهور أعزل . بهذه النهاية تكتمل دائرة العبث فى وجه الحياة والموت .

أما مسرحيتا "الأميرة تنتظر" و"عندما يموت الملك" فقد خرجتا من دائرة العبث إلى دائرة المسئولية والمواجهة .. لقد جلست الأميرة فى مسرحية "الأميرة تنتظر" لتعيش الندم بأداء طقس تمثيلى تؤديه مع وصيفاتها كل ليلة لتجتر مواجعها وتعل[illegible]ا عما حدث منها ، من المساعدة فى قتل أبيها ، والوقو[illegible]ار المغتصب الذى تخلى عنها ولم يعطها أطفالاً كما وعد . وبينما هى فى لحظة الندم وفى ذروته يأتى القرندل ليجلس فى انتظار القادم وتستمر الأميرة فى أداء دور الأحزان حتى يأتى السمندل ، وقبل أن تضعف يطلب منها أن تذهب معه إلى القصر ليعلنا عودتهما أمام الشعب حبيبين متصافيين يرفض القرندل أن تعيش مدينته كذبة جديدة ، فيقتل السمندل . إنه يريد أن يتم أغنيته ، وفى لحظة كذب السمندل تكون لحظة فعل القرندل قد حانت وعليه أن يلقى أغنيته ، ولم تكن الأغنية سوى الفعل نفسه إذ يندفع نحو السمندل ، ويحيط رقبته بإصبعه ثم يحدق فى عينيه حتى يرى ظله فيهما ثم يستل سكيناً من ثيابه ويدفعها فى صدر السمندل ليكون ذلك آخر مقطع فى الأغنية التى جاء ليغنيها ، وبعد أن يتهاوى السمندل يعلن للنسوة المندهشات من فعله "تمت أغنيتى" أستودعكن الله" .. والقرندل هنا رجل من الشعب يغار على وطنه ولكنه فيما يبدو شاعر فقد صنع قصيدة بفعل القتل ثم توجه للأميرة ليغنى لها أغنية شاعر

"ياامرأة وأميرة .. كونى سيدة وأميرة" .. إنه يريدها ملكة لا تسقط فى حقوى رجل من طين ، وليكن كل الفرسان الشجعان لها خداماً لا عشاقا أو عشاقاً لا معشوقين ، وبعد أن تمر المرأة بلحظة الدهشة تستعيد رؤيتها لعشيقها فتراه فقد البسمة وبدا مرتعداً مذعوراً . إنه جميل فى موته يتكوم كالوعل المرهق . وهنا تتحقق كلمات القرندل : "اضطجعى مع نفسك .. ولتكفك ذاتك" .

فتعلن أن تغلق نافذة الرعب وتبدأ من جديد بعد أن اكتملت لحظتها الموعودة وحين تفيق من اللحظة تكون قد أدارت ظهرها للجثة وللمشهد كله لتعلن العودة إلى ملكها . فلحظة الندم الماضية لم تعد إلا حلما أيقظها منه فعل رجل شاعر .

وكما كان الرجل الذى يقترب من صفة الشاعر هو الذى صنع الفعل فى المسرحية ، فإن الشاعر نفسه هو صانع الفعل فى مسرحية "عندما يموت الملك" . لقد باع الشاعر فى الحاشية نفسه للملك . لقد كان حين دخل فى معية الملك نحيلاً كجراد الصحراء متسخاً مثل حذاء . أقدم عليه وهو يخاف من أصحابه الشعراء أن يقولوا فى مقهاهم إنه يتسول بالشعر ، ويخاف من النقاد أن يقولوا إن العصر يأنف من إزجاء الكلمات إلى أعتاب الأمراء . إن الملك لم يكن يأبه لمدح الشعر لأن أفعاله تمدحه ، كما يمدحه التاريخ ، أما الشعر فقد كان فى حاجة إليه ليسمع صوتاً يؤنسه ولكن شعره الآن أصبح فاتراً .

الشاعر يغذى روح العبث عند الملك ، حتى العبث بالشعر والشعراء ، ولكن عندما يموت الملك ويلتقى الشاعر بالأميرة يعود إليه إحساسه ليكون الوحيد الذى يقبل محاولة إعطائها طفلاً ، وبعد أن تقاومه الحاشية ويواجهه الجلاد يستخدم مزماره لمواجهة الجلاد فيطعنه فى عينيه ثم ينتهى إلى قتل الجلاد وأخذ سيفه .

لقد تحول الشعر إلى فعل يضرب ، ويقوى على المواجهة . وفى الفصل الأخير فى النهايات الثلاث التى تخير الجوقة الجمهور فى تحديد أيها يرضيهم نهاية للمسرحية ، يكون الشاعر هو الفاعل ، وفى النهاية الثالثة هو الذى يخيف الحاشية ويفرض سلطان الأميرة بسيفه .

لقد اختلط العبث بالمسئولية والمواجهة فى مسرحيات صلاح عبدالصبور وقد ارتبط كل ذلك برؤية أخلاقية للحرية والعدل .

## الحـريــة

لا تخلو مسرحية من مسرحيات صلاح عبدالصبور من الحديث عن الحرية ، فالفعل المسرحى قائم أساساً على سلبها .

لقد سلب الإنسان فى مسرحية الحلاج حرية أن يكون وأن يعيش . والنص فى هذه المسرحية يعتمد على وقفة رجل حر لم تستطع كلماته إلا أن يضيق بها أصحابه وأن يضيق بها

الحاكم . فتسلب حريته ويسجن ويحاكم . وقد حدد قضاته الحكم عليه قبل المحاكمة وهو الشنق ، والمتهم واقف لا يدافع عن نفسه ، وحين يسأله أحد السجناء أن يهرب يسأله الحلاج لماذا يهرب ؟ فيكون رد السجينين : "يحمل سيفاً من أجل الناس" وتظهر شخصية الحلاج واضحة فى رده إنه لا يحمل سيفاً : إنه لا يخشى حمله ولكنه يخشى أن يقتل به ، فالسيف إن حملت مقبضه كف عمياء أصبح موتاً أعمى ، ويسأله السجين : لماذا لا يجعل كلماته نور طريقه ؟ أى أن يدعو لحمل السيف يذعر الحلاج . إنه لا يحتمل موت أحد مما أشقاه أن تكون كلماته سبباً فى موت إنسان .

ويحكم على الحلاج بالموت ، يحكم عليه أصحابه الذين فقدوا الحرية واشتروا بالمال . وحتى الشبلى نفسه لم يكن حراً حين شهد فى المحاكمة لقد سلبت الحرية من الحلاج فسلب الحياة . وبسلب حياة الحلاج يكون سلب حرية الجماعة قد تأكد . لقد دافع الحلاج عن حرية الإنسان بالكلمة ، وفقدها من أجل الكلمة . لم يكن يعنيه إلا أن ترعى كلماته ( ص ٣٠ ) فإن الأرواح فى نظره تحيا بالكلمات ( ص ٦٩ ) وزعمت الجماعة وهى تبكيه بعد موته أنها تركته يموت لكى تبقى الكلمات .

ومسرحية "ليلى والمجنون" تمثل كلمة من أجل الحرية ، فالأستاذ يدافع عن الحرية وجماعته من الشباب يدافعون من أجلها . المعتقلات والسجون مفتوحة ، والقاهرة تحترق ،

والأستاذ يؤمن بأن الصراع مع السلطة يكون بالكلمة ، فجريدتهم بقوة كلماتها فى نظره أسد لا يحمل سيفاً ، والصحيفة التى يحررها تسمو لتحقيق الحرية والعدل بالكلمة .

ويختلف مع الأستاذ تلامذته ؛ فحسان يريد شيئاً غير الكلمة لتحرير الوطن والإنسان ، فيرد عليه سعيد بأنهم لا يملكون شيئاً سوى الكلمات ، ليس هناك شيء أفضل ، فيرفض حسان مقولته ، فالكلمة لن تصنع شيئا ، فلابد من الطلقة والطعنة والتفجير :

حسان : ما تملكه يامولاى الشاعر
لا يطعم طفلًا كسرة خبز
لا يسقى عطشانا قطرة ماءٍ
لا يكسو عرى عجوز تلتف على قامتها المكسورة
ريح الليل
لابد من الطلقة والطعنة والتفجير ( ص ٦ )

لقد حدد حسان موقفه فهو يحمل قلماً ومسدساً ، ولم توافقه الجماعة فالمسدس لا يمثل الثورة ، إنه يمثل العنف ، فالثورة لاسترداد الحرية هى أن تتحرك بالشعب وحسان يذهب ألى أبعد من ذلك ، إنه مؤمن أنهم لا يحتاجون للكلمة ولا الدين ، وإنما يحتاجون للعنف لمواجهة السلطة .

ويقبض القنوط بشباب الصحيفة ، فالحرية لن تتحقق فى بلد لا يحكم بالقانون ويمضى الناس فيه إلى السجن بمحض

الصدفة . المستقبل ضائع فى بلد يتمدد فى جثته الفقر وتتعرى فيه المرأة كى تأكل ، هذا القنوط يمزق سعيداً فيجعله عاجزاً عن الحركة .

سعيد : فى بلد لا يحكم فيه القانون
يمضى فيه الإنسان إلى السجن بمحض الصدفة
لا يوجد مستقبل
فى بلد يتمدد فى جثته الفقر .. كما يتمدد ثعبان
فــى الرمــل .
لا يوجد مستقبل
فى بلد تتعرى فيه المرأة كى تأكل
لا يوجد مستقبل ( ص ٨٧ )

ويشعر شعبه بالهزيمة فهو لم يحقق شيئاً : لا الثورة ولا الحب ، فيأخذ فى الحلم ببطل مخلص ، نبى يحمل سيفاً يأتى سريعاً وإلا فلن يدركهم قبل الرعب القادم .

وتحل المأساة بسعيد وصحبه حين يكتشفون أن حساماً جاسوس ؛ فالخيانة قد ضربت فيهم ، ثم يجد حبيبته فى بيت حسام فيقوم بفعل ليس ثورياً بقدر ماهو فعل قنوط وعجز وألم ، إنه يحاول قتل حسام كما حاول حسان من قبل .

وينتهى إلى السجن وقد شعر الجميع بفشل الكلمة ، حتى الأستاذ نفسة . ويتغنى سعيد فى سجنه بأغنية إلى القادم من بعده يسأله ألا ينسى أن يحمل سيفاً . لقد فشلت الكلمة فى تحقيق الحرية .

وتأكد فشل الكلمة والصمت عن الظلم فى تحقيق الحرية أيضا فى مسرحية "مسافر ليل" فبطل المسرحية الراكب يفقد حريته تماماً أمام بطش عامل التذاكر ثلاثى السترة . وعندما يستنجد بعشرى السترة يجد نفسه أمامه . فشخصية عامل التذاكر متنوعة . هو ثلاثى السترة وهو أيضا عشرى السترة . إنه الطاغية المتلون فى التاريخ يقف فى العصر الحديث مسيطراً على القطار وعلى السلطة لا يرده شىء حتى القانون صنع من أجله ، فهو فوق رءوس الأفراد ليكون عامل التذاكر فوق الأفراد أيضاً . وينتهى سلب الحرية من الراكب إلى سلب حياته واشتراك الراوى المسلوب الحرية فى حمل جثة الراكب ، لأنه لا يملك سلاحاً يحتج به على ما يصنع عامل التذاكر .

ويتغير الموقف فى مسرحية "الأميرة تنتظر" فقد سلبت حريتها لتمكث فى كوخ مع وصيفاتها الثلاث تجتر الماضى ، كان ذلك فعلها الوحيد المعبر عن الاحتجاج لما حدث وشاركت فيه حتى يقدم القرندل ويغنى أغنيته ، ولا تكون أغنيته كلمات ليحقق بها حرية الوطن والأميرة من مغتصبهما وإنما تكون خنجراً يطعن به المستبد ليتسرد الوطن حريته وتعود الأميرة مرة أخرى الى وطنها . إن القرندل بعد أن فعل الفعل غنى للأميرة أغنيته .

وتتضح رؤية الحركة الفاعلة لتحقيق الحرية بشكل أكبر فى مسرحية "عندما يموت الملك" . فلقد سلب الملك حرية

الجميع ؛ الشعب والحاشية حتى إن الخياط عندما قدم له قطعة من المخمل الأبيض الثمين هدية ، وأعجب بها الملك وقرر أن يجعل من اللون الأبيض رمزاً للمملكة وأن يقتله حتى لا يعلم الناس أن خياطاً أدى بالملك إلى تغيير الرمز اللونى للمملكة ، وحين استعطفه قرر أن يقطع لسانه . ويلتقى الملك بالملكة التى سلبها حريتها وسجنها فى القصر بعيدة عن الأعين تواجهه بأنها تريد طفلاً ، كانت هذه المواجهة إعلاناً بأنها تريد الحرية وماكان له أن يتقبل . وما طلبته المرأة كان كثيراً عليه أن يتحمله . لقد واجهته بعجزه أن يبذر فى أحشائها بذرة مثمرة ، وأنها تريد الثمرة من رجل غيره فيموت الملك ، وتستمر الحاشية مسلوبة الحرية تسيطر عليها جثة رجل ميت . حتى الشاعر يتردد ، إنه يعرف أنه أصبح خاوياً منذ باع حريته بالخبز إلا أنه يستعيد شجاعته ليعود بها للنهر ..

الشاعر : فأنا خاو مذ بعت الحرية بالخبز
لكنى أملك أن أجعلها تنهض فى بشر ..
وتعود إلى النهر لتلقى للشمس حبال الشعر ..
وأنا أنظرها عن قرب كالمفتون ( ص ٨٥ )

ويهرب الشاعر مع الملكة بعيداً إلى شاطىء النهر فربما يمنحها الثمرة التى تريد . وهنا يتحول الشاعر من مغن بالكلمات إلى محارب بالمزمار يستطيع به أن يهزم الجلاد ويقتله ، ويأخذ سيفه ، ويحمله ليعيد الملكة إلى ملكها ،

ويخضع رجال الحاشية لها ، لتعلن الملكة وهى على عرشها أن حاشيتها الناس جميعاً وأنها ستفتح بابها للمرضى والفقراء والعشاق وطوافى الطرقات وأهل الحرفة والأجراء . وتعلن قانونها الجديد :

سنعيش جميعاً فى هذا القصر الموحش بالصمت الميت
حتى نملأه بضجيج أمور البشر الأحياء
نتقاسم شقوتها فى أيام الشقوية كالجزية
وسعادتنا فى أيام الفرحة كالكنز اللألاء

لقد حقق الشاعر باستخدام المزمار للدفاع عن حريته مالم يستطع الحلاج أن يحققه فى مسرحية "مأساة الحلاج" والأستاذ فى مسرحية "ليلى والمجنون" .

إن الحرية وجه مهم يرتبط به وجه آخر وهو العدالة .

## العـدالـــة

إن أصل العدل مبدأ أخلاقى ، وليس هناك حضارة إنسانية لم تجعل للعدل مكاناً فى فلسفتها ، ففى الإسلام العدل أساس الملك ، وهو اسم من أسماء الله الحسنى . وقد جعل المعتزلة العدل الإلهى أصلاً من أصولهم الخمسة ، ولعله من أهم أصولهم حتى سموا أهل العدل والتوحيد ، فالتوحيد لدى المعتزلة أهم صفة للذات الإلهية ، أما العدل فأهم صفة للعقل الإلهى(٦) . وكان لأهل السنة موقف من العدل أيضا . وإن اختلفوا عن المعتزلة فى تفسيرهم للعدل وساهم هذا التفسير فى التفريق بين المذهبين . وصلاح عبدالصبور يعرف ذلك .

وقد اختلط مفهومه للعدل بثقافته التى ارتبطت بالإسلام وبالوجودية لقد بدا واضحاً فى أعماله "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" و"ليلى والمجنون" القلق فى المواجهة لتحقيق العدل . فالعدل ضرورة والظلم مدمر للإنسان ولكن كيف تكون المواجهة ؟ ومن عدم تحديد موقف للمواجهة تحقق الظلم ولم يستطع أى بطل من أبطاله فى المسرحيات الثلاث أن يحقق العدل . فالمواجهة مسئولية قد تنتهى بأن يسقط أبرياء . هذا فضلاً عن الشك المدمر بين صواب أن تفعل أو لا تفعل ، أن تكون الكلمة أو يكون السيف . البطل القلق . الحلاج وسعيد وجوديان ممزقان ، والراكب فى مسرحية "مسافر ليل يعيش فى عربة" لا يستطيع منها فكاكاً فى مواجهة الطاغية عامل التذاكر . استسلامه للحظة انتهى به إلى الموت . لقد تحول عدم المواجهة إلى ندم فى "مأساة الحلاج" وفى "ليلى والمجنون" بينما تحول إلى تقريع للجمهور الساكت الذى لا يحمل سلاحاً ليدافع عن العدل فى "مسافر ليل" . يتغير ذلك فى مسرحيتى "الأميرة تنتظر" و"عندما يموت الملك" إذ تحدث المواجهة ، فالقرندل يحقق العدل بالفعل المفضى إلى نهاية السمندل والشاعر بعد تردد يتحرك لمواجهة الجلاد بالفعل المفضى أيضاً إلى نهايته .

والعدل بطبعه محاولة للتخلص من الظلم ، ومواجهة الظلم عملية أساسية لتحقيق العدل ، فحيث لا ظلم لا حديث عن العدل . لذا فلكى يكون هناك عدل لابد أن تكون هناك مواجهة للظلم .

ولقد بنيت فكرة الظلم فى مسرحيات صلاح على أنه ابن للشر . فهو صانع الظلم . إنه سالب للحرية وسالب للعدل . وهذا السلب قائم على الفعل الشرير . فالشر هو العبودية .

ويتبدى الحلاج فى مقاومته للظلم مقاوماً للشر .. ويختلف معه صديقه الشبلى فى الرؤية . يطلب من الحلاج أن يترك الدنيا فلسنا من أهلها وينبغى ألا تلهينا الدنيا . إن ما يبصره الصوفى من العالم حوله هو أشباح حائلة تذوى وهج العرفان . وظلال زائلة لا تمسكها الأطفال ( ص ١٩ ) ويخاف الشبلى أن يهبط للناس فيموت النور بقلبه . وعندما يسأل عما نصنع بالشر الذى هو فقر الفقراء . وجوع الجوعى . والمسجونون المصفودون يسوقهم شرطى مذهوب اللب قد أشرع سوطاً لا يعرف من فى راحته قد وضعه .. من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد وضعه .. ورجال ونساء قد فقدوا الحرية إتخذتهم أرباباً من دون الله عبيداً سخرياً .

إن الحرية المفقودة هى صناعة الشر ، فيعترض الشبلى على قوله فهو يريده أن يجانب الدنيا بما فيها ويرد عليه الحلاج : ما نصنع بالشر ؟ فقد استولى فى ملكوت الله فكيف يغض الطرف عن الدنيا إلا أن يظلم قلبه ؟

يرد الشبلى على أسئلة الحلاج بأن صانع كل ذلك هو الظلم ، ثم يسأله أن يجيبه عمن صنع الموت والعلة والداء ووسم المجذومين وسمل العميان وأصم الصم وأبكم البكم وسود وجه السود وصفر وجه الصفر ؟ ومن ألقانا فى هذه

الدنيا مأسورين لنغص بمشربنا ونشاك بمطعمنا لنتنفس أبشع رائحة مصاعدة من رجع حلوق الموتى .. الموتى الأحياء المقتولين القتلة ، الكذابين الخوافين ، لصوص الأطفال ومنتهكى الحرمات ، وتجار الدم وزناة الليل وقوادى الغرباء ، وجباة بيوت المال ومرابيى الأسواق . ومن ألقى الإنسان بعد الصفو النورانى فى هذا المأخور الطامع ؟

يرى الحلاج أن الشبلى بهذه الأسئلة يملأ نفسه شكاً فالإجابة على قول الشبلى هى "أن الله هو الصانع" ولا يريد الحلاج أن ينطق بهذه الكلمة ، والشبلى يستمر محدداً واقع الشر بأنه قديم فى الكون لأنه أريد بمن فى الكون ، فهو أداة اختبار للإنسان ليعرف من ينجو ممن يتردى . ويأتى إبراهيم صديق الحلاج ليؤكد قول الشبلى بأن الظلم فى كل مكان والجنة آخر سعى الإنسان لا أول سعيه . لقد وقع ظلم على الناس ويريد الحلاج أن يوقفه ، فالفقر ظلم ، والفقر قهر يستخدم لإذلال الروح وقتل الحب وزرع البغضاء .

كذلك استخدم الظلم لزرع البغضاء وإذلال الروح فى مسرحية "ليلى والمجنون" فالمجتمع يعيش حالة من الإرهاب . يتحول فقد الحرية إلى معبر قوى . عن حالة الظلم التى يعانيها الناس . يسجن حسام فيخرج من السجن جاسوساً يتعقب زملاءه ويسرق ليلى حبيبة زميله ولا يترك حساناً إلا وهو فى السجن . وتتكسر حلقة الأصدقاء من ظلم السلطة فتقفل الجريدة ، ويموت الأمل ولا يبقى إلا حلم سعيد فى القادم من بعده .

ومسرحية "مسافر ليل" منذ أن تبدأ حتى تنتهى تمثل حالة ظلم ، يضطهد فيها عامل التذاكر الراكب دون ذنب جناه حتى يقتله . إنه يملك السلطة والأداة التى يقتل بها . وفى مسرحية "الأميرة تنتظر" يغتصب العرش والوطن من مغامر أفاق . وفى مسرحية "عندما يموت الملك" يكون الملك نفسه معبراً عن الظلم الذى يقع على كل من حوله ، وحين يتحدث عن طفل وهمى يريده على صورته : أن يكون إلهاً فى صورة بشرى وأن ينظر منهما فى عينى من يمثل قدامه ، ويطيل التحديق إلى أن تتخاذل أعضاء الخصم فيهوى كى يلثم قدميه . ليسأله صفحاً عن ذنب لم يفعله .. هذا هو موقف الملك فترد عليه زوجته متعجبة "لا أدرى لم يصبح للملك خصوم إن أحسن لرعاياه" ( ص ٤٨ ) .

ولمواجهة الظلم ليس هناك غير العدل .

والعدل كما يقول الراوى فى مسرحية "مسافر ليل" بلا مظهر ، ولكنه يعبر عن نفسه بسلوك ، وهذا مظهره . ويحدده ابن سريج فى مسرحية "مأساة الحلاج" بأن العدل مواقف . سؤال أبدى يطرح كل هنيهة ، فإذا ألهمت الرد يشكل فى كلمات أخرى وتولد عنه سؤال ، العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانه "إنه يتم حين نسمع صوت المتهم الماثل بين أيدينا ونسأل أنفسنا وضمائرنا" وحين يتخلى السلطان عن العدل تتخلى الرعية عنه ففساد السلطان كما يقول الحلاج يفسد أمر العامة . لقد تصور الحلاج أن يحقق العدل بالكلمة

وبأن يدعو الظلمة أن يضعوا الظلم عن الناس ، فالوالى العادل قبس من نور الله ينور بعضاً من أرضه . أما الوالى الظالم فستار يحجب نور الله عن الناس "كى يفرخ تحت عباءته الشر" .

والحلاج ينتظر الحاكم العادل أن يأتى فهو يدعو بالكلمة ، ولكنه يفشل فى تحقيق العدل وحماية نفسه والناس .

وفى مسرحية "ليلى والمجنون" يعيش الأستاذ الحلم بأن يحقق العدل بالكلمة . كما يتوقف سعيد فى انتظار النبى الذى يحمل سيفاً وهو يناديه فى نهاية المسرحية باسم الفلاحين والملاحين والحدادين والحلاقين والحمارة والتجار والعمال والأعيان وكتاب الديوان والبوابين وصبيان البقالين والشعراء والخفراء ، وكل ماهو للخير فى البلد يناديه أن يأتى وبأقصى سرعة ، فالصبر تبدد واليأس تمدد - إن القلق يزداد وهو لا يأخذ خطوة ليحمل سيفاً .

إن سعيداً ينتظر الآتى من بعده . وهو يحمل سيفاً ليحقق العدل فى مواجهة الظلم فيتحرك بفعل مغاير فيضرب حساماً بالتمثال . لم يكن هذا الفعل موجهاً ، وإنما كان لا إرادياً توقف بعده فى السجن لينتظر الآتى من بعده . وهو يحمل سيفاً ليحقق العدل . وفى المقابل يحمل حسان مسدساً ليرهب بشكل فردى ، دون تحرك مع الجماعة ، ويبدأ بمحاولة قتل حسام ، فيفشل وينتهى إلى السجن . إن الحركات الفردية للعنف ، الإرادية واللاإرادية ، لم تمنع العنف الظالم من أن

يحرق القاهرة .

إن القلق بين الفعل وعدم الفعل أنهى المسرحية لتتفكك الجماعة بحرق القاهرة .

وفى مسرحية "مسافر ليل" يقف الراكب عبده وحيداً أمام السلطان . إنه بتركيبته قد عاش العبودية حتى الجذور فهو عبده ، وأبوه عبدالله وابنه الأكبر يدعى عابداً وابنه الأصغر عباد واسم الأسرة عبدون فهو متأصل فى العبودية . أما عامل التذاكر المتأصل فى السلطة فهو علوان المعطى دلالة الارتفاع ، ابن الزهوان المعبر عن الزهو وجده السلطان ، وبهذا يسقط عبده فى يد صاحب السلطة فلا يستطيع أن يخرج عن دائرة العبودية التى تنتهى به إلى الموت فى ضياع ، ولا توجد فى المسرحية بارقة أمل فى العدالة .

تتغير الرؤية فى مسرحية "الأميرة تنتظر" فهى تبنى على تحقيق العدل . لقد اغتصب السمندل الملك بعد أن لوح للأميرة بالحب وأقسم أن ينبت فى بطنها أطفالاً ، طفلاً فى كل خريف ، ويجىء السمندل إلى الأميرة ، والثورة على الأبواب تكاد تطيح به ، لقد أنكره الحراس والقادة والجند ، ويريدها أن تعود معه ليصفو له الأمر . فيقتله القرندل . وتبدو عملية القتل هنا ليست عملية فردية فهو ممثل لكل أولئك المتذمرين ، لقد تم الفعل لتحقيق العدل ووقف الظلم ، وتكتمل صورة العدل بوقفة الشاعر مع الأميرة ، لقد دق الخوف قلب الشاعر ، فمع الظلم لا يكون سوى الخوف ، ولكن الحب يحرره ليقف محارباً

الظلم بمزماره ، ويحقق العدل والحرية لعالمه . فبدونهما لا يكون حب ولا تكون حياة ولا يكون غير الفقر والجوع والحرمان والسجون والمعتقلات والخوف والموت . لقد قدمت مسرحيات صلاح عبدالصبور رؤيته عن الحرية . بدأها مستسلماً متشائماً ، وانتهى مؤمناً بدور الشاعر فى أن يتجاوز الكلمة إلى الفعل ليتحقق وجود حى للإنسان فى هذا الوطن .

. . . . . .

ولقد لعبت السخرية دوراً أساسياً فى تحقيق الوظيفة فى المسرحية فهى قد أدت دوراً فى بنية الحدث لتكشف عن المهمة التى أرادت المسرحية أن تقدمها .

## السخـريــة

تعد السخرية من أهم العناصر التى تعتمد عليها الكوميديا ، غير أنها ليست مقتصرة على الكوميديا ، فإن الدراما الحديثة لا تخلو منها . فهى عنصر من أهم عناصر تحقيق الوظيفة فى المسرحيات ذات الرسالة . ولقد اعتمد مسرح صلاح عبدالصبور على السخرية فى إبراز الحدث فى أربع من مسرحياته هى "مأساة الحلاج" و"مسافر ليلى" و"عندما يموت الملك" و"ليلى والمجنون" . وليس فى هذه المسرحيات شخصيات ساخرة ، وإنما هناك مواقف صنعت السخرية وأمدت الحدث بالقوة التى تضىء الوظيفة . ولقد بنيت فى كثير من المواقف على المفارقة التى تكشف عن

صورتين مختلفتين تبعثان على الأسى .

لقد امتدت الأحداث فى مسرحية "مأساة الحلاج" منذ بدايته حتى النهاية ـ كانت البداية هى النهاية ـ بشكل ألقى الأضواء كاملة على السخرية حتى تلتقى خاتمة المسرحية مع بدايتها . وقد بدأت السخرية حين دخل الحلاج السجن وحارسه يسبه "ياأعدى أعداء الله" فيرد الحلاج : "ليسامحك الله فقد أعطيت الحلاج المسكين أعلى من قدره" . كان فى هذا الرد مستويان : مستوى السخرية ومستوى الحقيقة . فالسجان يظنه يسخر ، بينما كان الحلاج يعبر عن حقيقة نفسه فمن هو ليكون أعدى أعداء الله ؟

وعلى هذا المستوى من الحديث يكون موقف السجينين من الحلاج . إنه يطلب من صاحب البيت نوراً ، فيظنانه مجنوناً لا يعرف أنهم فى قاع سجن مظلم وليسوا فى قصر الوالى أو بيت القاضى أو فى خمارة شط الكرخ . وتزداد حدة السخرية بين السجينين والحلاج كلما ازداد غموضه بالنسبة إليهم . فهو يزعم أنه يحيى أرواح الموتى ، وعندما يسألونه عن كيفية إحياء الموتى يخبرهم بـ "الكلمات" فيأخذ السجين الثانى فى السخرية منه ويسأله إن كانت كلماته للناس .. "صلوا .. صوموا .. خلوا الدنيا واسعوا فى أمر الآخرة الموعودة .. وأطيعوا الحكام وإن سلبوا أعينكم يتنزى منها الدم .. رصوها ياقوتاً أحمر فى التيجان .. بشراكم إذ ترثون الملكوت" ( ص ٦٩ ) وتصل المفارقة قمتها حين يسوى الحلاج بين

الظالم والمظلوم فكلهم ظلمة ، ظلموا جاراً أو زوجا أو طفلاً أو جارية أو عبداً ، أو ظلموا خالقهم ، فمن له بالسيف المبصر ليحكم . هذا الموقف هو لب المسرحية . فالجميع هنا ظالم حتى الحلاج نفسه ، بهذه الكلمات يتصور أنه ظلم ربه بإباحته سر علاقته به .

وفى فصل المحاكمة تأخذ السخرية دورها الواضح ، فالقاضى أبوعمر وقد حدد الحكم على الحلاج قبل المحاكمة يبدأ المحاكمة بكلمة مفارقة لداخله .. الخارج دائماً مفارق للداخل ، أى الظاهر مفارق للباطن . فهو يهتف "بسم الله الهادى للحق .. وعليه توكلنا .. ندعوه أن يهدينا للعدل ويوفقنا أن ننهض بأمانتنا" ويتم جملته بطلبه من الحاجب أن يأتى بالرجل المفسد . يحكم عليه بالإفساد قبل بدء المحاكمة ، وعندما يعترض عليه القاضى ابن سريج يحدد موقفه المفارق ؛ ظالم فى يده ميزان العدل . فهو يحدد أنه رجل دفع به السلطان متهماً بالعصيان وعليهم أن يتخيروا للمعصية جزاء عادلاً . إن النص هنا يسخر فى هذا المواقف من مفهوم العدل فى هذه المحكمة بالمفارقة التى تجعل من الظالم قاضياً . فهو مستخدم عند الحاكم يعلن أن الله تبارك وتعالى قد ثبت من كف خليفتنا الصالح ميزان العدل ، وهنا لا تكون قيمة للمحكمة ، فالقاضى حين قال هذه الكلمة قد سخر من مفهوم العدل وأسقطه ، لذا فإن الحلاج يضع حداً لهذه المفارقة بقوله "لا يجتمعان" أى العدل والسيف بكف واحدة . ويستمر القاضى . وترتفع حدة السخرية فى كلمة

القاضى ابن سليمان بأن دور القضاة أن يقولوا للوالى عن حكم الشرع بأن من يبغى فى الأرض فساداً أن تقطع يداه ورجلاه ويصلب فى جذع شجرة . والمفارقة فى تتمة كلام القاضى بأن فتواه غير ملزمة للوالى إن شاء نفذها او استرجع فى أمره ، وبهذا لا يحمل القضاة وزر دم مسفوك فى ظلم أو عدل ، وإذا كان فعل القضاة يدعو للسخرية فإن موقف الجماعة من الحلاج هو الذى صنع السخرية من الحدث . فالجماعة التى عاش فيها الحلاج ترشوها السلطة فتحكم على الحلاج بالموت ، وبذلك تكون الدولة مبراة لم تحكم والقضاة لم يحكموا فهم جميعاً مبرأون من دمه ، فالعامة قد حاكمت الحلاج وقبضت الثمن . حاكمت الرجل الذى أحبها ، وتعود المسرحية إلى البداية لتقف العامة باكية على صنيعها إنها فى حبها للحلاج ورشوتها وحكمها عليه بالموت ثم بكائها ندماً على ما فعلت قد لا تمثل موقفاً ساخراً ولكنه يدعو إلى السخرية .

ويتخلق الموقف الساخر فى مسرحية "مسافر ليل" بين الراكب وعامل التذاكر . فالمقاومة واضحة بينهما ؛ الراكب أعزل وعامل التذاكر يملك السلطة المدعمة بالسلاح . يدخل الراكب المسكين فى متاهة تهم لا قِبَل له بها تبدأ من فقد الهوية إلى فقد النفس إلى قتل الله . والراكب لا يدرى كيف يدافع عن نفسه . أما عامل التذاكر فهو ممثل السلطة . أو هو السلطة نفسها ، قاس موحش ودقيق فى عمله ليس له حرفة سوى تفتيش العربات ، يتحدث عن العدل وصلاة المغرب يأخذ أرواح الناس بسهولة . والمفارقة هنا أنه يضن بنفسه فلا يعرض روحه للمخاطرة ، لا ضناً بها أو بخلاً وإنما لشفقته .

أن يختل نظام الكون . إنه الإحساس بالمسئولية هو الذى يدفعه للحفاظ على حياته . أما ما يصنعه مع الراكب وما يذكر أنه صنعه مع غيره فقد كان فعلاً ساخراً مريراً . يعمل بجد ، يقتل الأعداء وليس له أصدقاء يقوم بعمليات التعذيب ليصل إلى الجناة الذين لم يرتكبوا جريمة ، وتختم السخرية بضرورة أن يجد الفاعل الذى سرق البطاقة ، فقد تسرب الأمر إلى أعدائه وإلى العامة ، ولابد من الحسم حتى يعرف الجميع أنه أمسك بالجانى وقتله حتى لا يختل النظام ، لذا فهو يطلب من الراكب أن يقوم بتضحية . إنه يعرف أنه مخلوق نبيل وطيب وأهل للتضحية ، وعليه أن يختار طريقة يموت بها ومع أنه أعطاه الخيار فقد حدد له طريقة يموت بها ، وهى الخنجر . وتختتم المسرحية بسخرية أكبر حين يطلب من الراوى أن يساعده فى حمل الجثة . والراوى ينظر إلى الجمهور فى هدوء متسائلاً : ماذا أفعل ؟ فى يده خنجر وأنا أعزل" . موقف الراوى وهو المشاهد للحدث كله يدعو أيضاً للسخرية فى دائرة الحدث ، وهى سخرية تنبع من المفارقة الناتجة عن عدم التوقع من القائمين على أمر العدل ، فإذا بهم يقومون بصارخ الظلم . ولا تخرج السخرية عن هذا الإطار فى مسرحية "عندما يموت الملك" .

كان هناك موقفان وضحت فيهما السخرية وضوحاً بيناً : الموقف الأول عندما التقى الملك بالخياط . لقد جاء إلى الملك وقد ملأته السعادة أن سمح له بلقائه ليقدم له قطعة من القماش المخملى الأبيض أرسلها له صهره خياط أمير

المغرب ، فلم يجد الخياط أحداً أولى بها من الملك ، ويأخذ الخياط فى التغزل بجمال قطعة القماش ، فهى بكر لم تلتف على ساقى بشرى من قبل ، إنها أعلى قدراً من أن تلتف على ساقى بشرى مخلوق من طين وماء ، لذا فهو يحملها لمولاه البدر الأنور . كانت كلمات الخياط المغلفة بالنفاق تثير الملك الذى يتعجب من المفارقة بين مهنة الخياط وكلماته فيقول له : المهنة مهنة خياط واللهجة لهجة نخاس . وليقبل الملك الهدية عليه أن يغير اللون الرسمى للدولة من الأزرق الى الأخضر . ويقرر الملك ذلك . وينتظر الخياط لطف مولاه الملك أن يكون ذهبى اللون ، ولكن الملك يأمر سيافه أن يضع سيفه فى كتفه ، وتحدث المفارقة من الفعلين : الخياط يقدم للملك هدية ، والمكافأة هى قتله . المفارقة هنا تصنع السخرية ، والخياط يطلب من الجلاد التمهل حتى يتملى بطلعة الملك البهية . ويسأل الملك مستعطفاً أن يعرف الأسباب التى تدعو الملك لقتله ، فيخبره الملك أن قراره لا شأن له بسخطه أو برضاه ، وإنما هو مضطر لقتله حتى لا يتصور أنه ألهم الملك تغيير شعار الدولة ، فيحكى الخياط ذلك لزوجته فتحكيه لجاراتها ، أو يحكيه لأصحابه . يستكثر الملك أن يكون قد غير شعار الدولة من أجل قطعة قماش أهداها إياه الخياط . وحين يستجدى الخياط العفو لأنه أب لخمسة أطفال يكون العفو ممثلاً للسخرية من ظلم هذا الملك ، فتواتيه فكرة أن يعفو عن رأسه ويكتفى بنزع أصل لسانه من حنجرته حتى تنجو الدولة من ثرثرته .

ولا تتوقف السخرية عند هذا الحد ، فإن علاقة الملك بوزيره الذى يتهمه بالغباء ، وعلاقته بالمؤرخ والشاعر مبنية على السخرية من واقع العالم المحيط به ، فهو ملك وحيد لا يحترم أحداً ، ولا يشعر بقيمة أحد من حوله . ويتمركز الموقف الساخر حين يموت الملك وتقف الحاشية عاجزة أمام موته ، فمازالت خائفة من الاقتراب منه ، تتصور أنه مازال حياً وسيعود إلى حكمه .

الظلم مخيف لمن يعيشون فى دائرته ، ولكنه يتحول إلى عبث يستحق السخرية ساعة رؤية المفارقات التى يحدثها هذا الظلم .

وفى مسرحية "ليلى والمجنون" تتبدى المفارقة الساخرة فى الواقع الأليم الذى تعيشه الجماعة . يقرأ زياد فى إحدى الصحف المنشورة أمامه أن عين شرطى لمحت شاباً وفتاة فى إحدى المنحنيات الخافتة الضوء ، فتربص لهما حتى امتدت كف الشاب تداعب كف صديقته فانقض عليهما وساقهما للمخفر . ويقرأ زياد تعليق الصحفى على هذه الحادثة . وهو تعليق يدعو للسخرية . إنه يحيى رجال الأمن مروءتهم وحمايتهم للخلق الطيب فالأمم بلا أخلاق لا تبقى أو تتقدم ، والأعراض أمانة تحميها الشرطة من عبث الأنذال ويتمنى الصحفى لو خلت الأمة من داء الفرنجة الطارىء مثل القبعة ولبس المايوهات ( ص ٣٤ ) .

إنهم يجلسون فى هذه الغرفة يحاولون الدفاع عن قضايا الأمة لتحقيق الحرية والعدل ، والصحفى يمجد رجال الشرطة لأنه قبض على فتى يمسك بيد فتاة . وما يدور خارج هذه الحجرة يتحول إلى مفارقات ساخرة مع ما يدور خارجها ، ومن هنا تكمن أزمة الشخصيات فإن الإحساس بمقدرتهم على تغيير الواقع يضعف حتى ليشعر سعيد بعبث ما يصنع ، ويسخر منه ، فماذا يفعلون سوى أن يدوروا فى هذه الغرفة كل صباح يشعلون نار الغضب الحمراء حتى يمتلكهم الأغماء .

سعيـد :ماذا نفعل فى هذه الغرفة كل صباح
إلا أن نشعل نار الغضب الحمراء
ونظل ندور حواليها وندور وندور
كمجذوبين إلى أن يتملكنا الإغماء ( ص ٢٧ )

وتحدث السخرية الأعمق من واقع الجماعة فى علاقة الحب بين ليلى وسعيد ، فإنه حين يتركها ويذهب إلى القهوة يخبره زياد بأن حساماً يعمل جاسوساً فيذهب مع حسان إلى منزله وهناك تحدث المفارقة ، فالحبيبة ليلى المناضلة من أجل غد أفضل تقع فريسة لأفاق . يجدها فى حجرة نومه يمثل هذا الحدث سخرية عابثة منهم ومن الواقع المحيط بهم .

إن السخرية فى مسرحيات صلاح عبدالصبور جزء لا يتجزأ من الوظيفة . إنه يحددها ويوضحها ويكشف الاحساس بالأزمة ويعمق بها هذا الإحساس .

## هوامش الحلقة الرابعة

١ ـ مجلة فصول . المجلد الثانى ، العدد الاول . اكتوبر سنة ١٩٨١ . ص ٢٦٩ .

٢ ـ المرجع نفسه .

٣ ـ صلاح عبدالصبور . حياتى فى الشعر . بيروت : دار اقرا سنة ١٩٨١ . ص ١٦٤ .

٤ ـ صلاح عبدالصبور . مسافر ليل . القاهرة : دار الشروق ، ١٩٨٦ ، ص ٨ .

## الخـاتمـة

لم يستطع المسرح الشعرى منذ بداية ظهوره أن يتخلص من تأثيرات الفرجة الشعبية عليه . فكان للغناء والسرد والحكى مكان فيه . صحيح أنه استعار الكثير من المسرح الغربى كالخشبة وبناء الشخصية وتطور الحدث ، ولكنه لم يستطع أن يكون غربياً ، فمازالت أصوله الأولى ترجع إلى التراث . لذا فهو مسرح عربى . ولقد تشكلت المسرحية الشعرية من البناء الشعرى فكان دور الشعر فيها يمثل عنصراً من أهم العناصر ، قد يطغى على الحدث كما يطغى على الشخصية .

ومن هنا فقد ارتبط هذا المسرح بشعراء لهم دور فى عملية التطور الشعرى مثل شوقى وصلاح عبدالصبور ، والذين تناولوا المسرحية شعراً دون أن يكون لهم خلوص للحركة الشعرية مثل باكثير والشرقاوى وقفوا جسراً بين أعمال شوقى المسرحية وأعمال صلاح عبدالصبور هذا الجسر لا يمثل تطوراً فى المسرح كقضية فنية بقدر ما يمثل تطوراً فى الاستخدام الشعرى وتغيير الحوار من البيت إلى الجملة الشعرية .

ومن هنا كان لابد أن ينظر إلى هذا التطور نظرة عميقة . فلقد حدث تطور فى المسرح منذ أن كتب شوقى مسرحياته حتى كتابة صلاح عبدالصبور لمسرحياته ، وهو تطور اعتمد اعتماداً كبيراً على تطور الشعر ، ومازاد على ذلك فى الحرفية

وتقنية المسرح إنما هو من امتداد التطور الذى حدث للمسرح العربى . لقد تطورت التقنية عند صلاح عبدالصبور ولكنه مازال واقفاً عند شوقى يغنى ويسرد ويحكى ؛ أى أنه مازال متأثراً بتراث الفرجة . والتقنيات الجديدة لم تخرج مسرحيات صلاح عبدالصبور خارج دائرة شوقى . إن القفزة التى يمثلها مسرح صلاح محكومة عجزت عن أن تتخلص مما كان يحسب على شوقى . إن امتداد الحركة الشعرية فى المسرح بحلقاته الثلاث : حلقة التأصيل عند شوقى ، وحلقة التطور عند باكثير والشرقاوى ، وحلقة التجديد عند صلاح إنما هى فواصل فى حركة مسرحية شعرية واحدة يمكن أن أسميها فترة نشأة المسرحية الشعرية وتطورها .

ولقد كتب كثير من الشعراء المعروفين وغير المعروفين للمسرح منهم : أنس داوود ومحمد إبراهيم أبوسنة ومحمد مهران السيد ، ووفاء وجدى ، وأحمد سويلم ، ومصطفى عبدالغنى ، ومحمد عبدالعزيز شنب ، وعز الدين اسماعيل ويسرى الجندى ، وفتحى سعيد ، ومحمد عنانى ، ومحمد الماغوط . ويمكن أن يدرس بعض هؤلاء المسرحيين فى أحد الحلقات الثلاث ، كما يمكن أن يمثل بعضهم تجاوزاً لهذه الحلقات . وهذا يمثل موضوعاً منفصلاً يحتاج إلى دراسة مستقلة لنتعرف حدود الاتباع والتجديد فى هذه الأعمال وإنى لأرجو أن استطيع تقديم هذه الدراسة .

# المراجع والمصادر

**اولا : المراجــع :**

- الشيخ أبو خليل القبانى . دراسات ونصوص : اختيار وتقديم محمد يوسف نجم ، بيروت : دار الثقافة ، سنة ١٩٦٣ .
- ابن دانيال : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، سنة ١٩٦٣ .
- أحمد شوقى : البخيلة ، تحقيق سعد درويش ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٤ .
- البخيلة ، الست هدى ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .
- قمبيز ، القاهرة ، المكتبة التجارية ، ( د . ت ) .
- على بك الكبير ، ( أو فيما هى دولة المماليك ) . القاهرة : مطبعة المهندس ، سنة ١٣١١ هـ .
- على بك الكبير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .
- عنترة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .
- مجنون ليلى ، القاهرة ، هيئة الكتاب ، سنة ١٩٨٢ .
- مصرع كليوباترا ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .

ـ احمد على باكثير : اخناتون ونفرتيتى ، القاهرة ، مكتبة الخانجى ، سنة ١٩٤٠ .
ـ خليل اليازجى : المروءة والوفاء ، بيروت ، سنة ١٩٨٤ .
ـ سليم النقاش : المسرح العربى ، ( دراسات ونصوص ، رقم ٥ ) ، اختيار تقديم محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار الثقافة . سنة ١٩٦٤ .
ـ صلاح عبدالصبور :
ـ الأميرة تنتظر ، القاهرة ، دار الشروق ، سنة ١٩٨١ .
ـ بعد أن يموت الملك ، القاهرة ، دار الشروق ، سنة ١٩٨٣ .
ـ ليلى والمجنون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ، سنة ١٩٧٠ .
ـ مأساة الحلاج ، القاهرة ، مكتبة روزاليوسف ، سنة ١٩٨٠ .
ـ مسافر ليلى ، القاهرة ، دار الشروق ، سنة ١٩٨٦ .
ـ عبدالرحمن الشرقاوى : احمد عرابى ، القاهرة ، مركز الاهرام للترجمة والنشر ، سنة ١٩٨٥ .
ـ الحسين ثائرا "ثأر الله" ، القاهرة ، دار الهلال ، سنة ١٩٧١ ، روايات الهلال ، العدد ٢٧٥ .
ـ الحسين شهيدا "ثأر الله" القاهرة ، دار الهلال سنة ١٩٧١ ، روايات الهلال ، العدد ٢٧٦ .
ـ صلاح الدين النسر الأحمر ، القاهرة : دار المعارف ، سنة ١٩٧٦ .
ـ الفتى مهران ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، سنة ١٩٦٦ .

ـ مأساة جميلة أو مأساة جزائرية ، القاهرة دار المعارف سنة ١٩٦٢ .
ـ وطني عكا ، القاهرة ؛ دار الشروق ، سنة ١٩٧٠ .
ـ عزيز أباظة ، مسرح الشاعر ( الاعمال المسرحية الكاملة فى جزءين ) بيروت ، دار الكتاب اللبنانى ، سنة ١٩٦٩ .
ـ محمد عثمان جلال : ( دراسات ونصوص ـ عدد ٤ ) اختيار وتقديم دكتور محمد يوسف نجم ، بيروت سنة ١٩٦٤ .
ـ مارون النقاش ، المسرح العربى ، دراسات ونصوص العدد الأول ؛ اختيار وتقديم الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت : دار الثقافة ، سنة ١٩٦١ .

**ثانيا : المراجع :**

ـ أحمد شوقى : الشوقيات ، القاهرة ؛ المكتبة التجارية ، سنة ١٩٦١ .
ـ أحمد محمود : الفلسفة الاخلاقية فى الفكر الإسلامى ، القاهرة ؛ دار المعارف ، سنة ١٩٦٩ .
ـ أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٧٨ .
ـ ادوار حنين : شوقى على المسرح ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، سنة ١٩٣٦ .
ـ سعاد أبيض : جورج أبيض ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .

- شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٦٣ .
- صلاح عبدالصبور : الديوان ( الأعمال الكاملة ) بيروت ، دار العودة ، سنة ١٩٧٢ .
- طه حسين : حافظ وشوقى ، القاهرة ، مطبعة الاعتماد سنة ١٩٣٣ .
- طه وادى : شعر شوقى الغنائى والمسرحى ، القاهرة ، دار المعارف سنة ١٩٨٥ .
- عبدالمعطى شعراوى : المأساة اليونانية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٠ .
- عباس محمود العقاد : قمبيز فى الميزان ، القاهرة ، المطبعة الجديدة . ( د . ت ) .
- على إبراهيم أبوزيد : خيال الظل ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٨٢ .
- غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، سنة ١٩٧٩ .
- كمال محمد اسماعيل : الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٦١ .
- محمد حمدى إبراهيم : دراسة فى نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة والنشر سنة ١٩٧٧ .
- محمد عزيزة : الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، القاهرة ، دار الهلال سنة ١٩٧١ .

- محمود أحمد الحفنى : الشيخ سلامة حجازى ، القاهرة ، دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٨ .
- محمود حامد شوكت : المسرحية فى شعر شوقى ، القاهرة ، دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧ .
- يوسف اسعد داغر : معجم المسرحيات العربية والمعربة ( ١٨٤٨ ـ ١٩٧٥ ) ، بغداد منشورات وزارة الثقافة ، سنة ١٩٧٥ .

**ثالثا : الكتب المترجمة :**

- كتاب ارسطوطاليس فى الشعر ، نقل عن متى ابن يونس القنائى من السريانى الى العربى ، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكرى عياد ، القاهرة دار الكاتب اللبنانى . سنة ١٩٦٧ .
- أرسطوطاليس : فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبدالرحمن بدوى . بيروت ، دار الثقافة ( د . ت ) .
- ادوار لين : المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر ، ترجمة عدلى نور ، القاهرة ، مطبعة الرسالة ، سنة ١٩٥١ .
- Vincent M.L'abbe. Ci., : نظرية الانواع الأدبية ، ترجمة الدكتور حسن عون ، الإسكندريـة ، منشأة المعارف ، سنة ١٩٧٨ .

- تيكوف . ف . د . هكنوز : الشعر الغنائى ، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتى ، بغداد ، دار الشئون الثقافية العامة ، سنة ١٩٨٦ .
- وليم شكسبير : يوليوس قيصر ، ترجمة عبدالحق فاضل وأخر ، القاهرة ، دار المعارف سنة ١٩٧٣ .

**رابعا : الدوريــات :**

- الاستاذ . جـ ٤١ السنة الاولى فى ٢١ ذى القعدة سنة ١٣١٠ - ٦ يونيو سنة ١٨٩٣ .
- فصول ، المجلد الثانى ، العدد الأول ، أكتوبر سنة ١٩٨١ .
- المجلة العربية للعلوم الإنسانية ع ٧ م ٢ .

**خامسا : المراجع الاجنبية :**

- Mandal, Definition of Tragedy N.Y. : New York University Press 1961 .
- Marnovitch, Nicholas N., The Turkish Theater, New York, Theater Arts Inc., 1933 .
- Metin, Q., A History of Theater & Popular eNtertainment in Turkey ( Ankara : Form, 1963-64 ) .
- Williams, R., Modern Tragedy, Stanford California, Standford California Press. 1966.

# الفهـــــرس

رقم الإيداع
٩٥ / ٩٢٦٣
I. S. B. N
977-07-0421-0